

Carl Reinecke


EX LIBRIS
SIR HENRY HEYMAN

Meister der Tonkunst

von

Carl Reinecke
Professor und Dr. h. c.
Mitglied der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Mozart • Beethoven • Haydn • Weber
Schumann • Mendelssohn.



Berlin & Stuttgart
Verlag von W. Spemann
1903

Gift of Sir Henry Heyman

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

Vorwort.

Wenngleich der mir gestellte Antrag, Lebensbilder der drei großen Klassiker, Haydn, Mozart, Beethoven und ihrer nächsten Nachfolger zu schreiben, etwas Verlockendes für mich hatte, so durfte ich mir wiederum nicht verhehlen, wie bedenklich es sei, gerade diese Aufgabe zu übernehmen, da es in solchem Falle kaum möglich ist, etwas Neues und durchaus Eigenes zu schaffen. Gleichwie Ulibischew und Otto Jahn, hinsichtlich des Lebensganges Mozarts, auf Nißen — den ersten namhaften Biographen dieses Meisters — fußen mußten, gleichwie Thayer in seiner Biographie Beethovens ebenfalls Schindler und Seyfried nicht entbehren konnte, so wird auch jeder Nachfolgende aus solchen Quellen schöpfen müssen. Was aber die Würdigung der künstlerischen Bedeutung dieser Meister und ihrer Werke anlangt, so ist z. B. in Beziehung auf Mozart, nach der klassischen Biographie Jahns, Neues und Besseres zu sagen, kaum denkbar. Desgleichen ist über die anderen Meister des Trefflichen gar viel gesagt worden. Wenn ich mich, trotz alledem, der Arbeit unterzog, so geschah es in Erwägung dessen, daß ungeachtet des vorhandenen Guten und Ausgezeich-

neten, solche Biographien fehlen dürften, welche dem Bedürfnis derer genügen möchten, welche in einigermaßen gedrängter Form ein wahrheitsgetreues Lebensbild der großen Meister und eine zwar fachmännische, aber doch nicht allzu wissenschaftlich gehaltene Würdigung ihrer Werke zu besitzen wünschen. Was beispielsweise Mozart anlangt, so erschien im Jahre 1798 eine nicht verdienstlose Biographie dieses Meisters von Niemtschek, welche jetzt längst vergriffen ist, ebenso wie die schon erwähnte, im Jahre 1828 erschienene von Etatsrat Nißen, dem nachmaligen Gatten der Witwe Mozarts. In diesem Werk ist ein unschätzbares, zumeist aus Briefen der Familie Mozart und ähnlichen Dokumenten bestehendes Material aufgehäuft, doch liest es sich etwas beschwerlich, da man sich den eigentlichen Lebensgang gewissermaßen erst selbst herausschälen muß. Ueberdies ist es, wie schon gesagt, nicht mehr im Handel. Die von warmer Begeisterung getragene Biographie Ulibischews verrät doch immerhin den, in Weltabgeschiedenheit lebenden, Dilettanten, dessen abfälliges Urteil über Beethovens spätere Werke überdies verstimmt und das Vertrauen zu des Autors Kunstverständnis stark beeinträchtigt. Otto Jahns klassisches Werk macht so hohe Ansprüche an die musikalische Durchbildung des Lesers und ist so umfangreich, also auch kostspielig, daß es naturgemäß nur ein beschränktes Publikum finden konnte, was auch durch die Tatsache bewiesen wird, daß das unvergleichliche Werk seit den fünfzig Jahren seines ersten Erscheinens nur drei Auflagen erlebt hat. Aehnlich umfangreich sind die Beethovenbiographie von Thayer, die unvollendete Haydnbiographie von Pohl, die Weberbiographie von M. M. v. Weber usw. Demgemäß kann man wohl zu

der Ansicht gelangen, daß es nicht zu verwerfen sei, wenn der Versuch gemacht wird, die großen Meister durch gleichsam populär gehaltene Biographien der Gegenwart wieder einmal recht nahe zu bringen. So entschloß ich mich denn zur Uebernahme der Arbeit, zugleich in der Hoffnung, daß man mir, der ich glaube sowohl als Künstler, wie auch zum Teil in schriftstellerischer Weise meine Verehrung und vielleicht auch mein Verständnis für diese sechs Meister der Tonkunst bewiesen zu haben, verzeihen wird, wenn ich eine Arbeit der Oeffentlichkeit übergebe, die, wie schon oben dargetan, wesentlich auf Kompilation beruhen mußte. Wenn es mir trotzdem gelungen sein dürfte, einiges hinein zu verweben, was man bei anderen noch nicht gefunden hat, so würde mir das eine besondere Genugtuung gewähren.

Leipzig, im Sommer 1903.

Der Verfasser.

Inhalt.

Mozart



Mag die Welt vom einfach Schönen
Sich für kurze Zeit entwöhnen,
Nimmer trägt sie's auf die Dauer,
Schnödem Ungeschmack zu fröhnen,
Bald, vom Taumelkelt ersättigt
Anspruchsvoller Trugkamönen,
Sehnt sie sich zurück zum Gipfel,
Den die echten Lorbeern krönen,
Und mit Wonne lauscht sie wieder
Goethes Liedern, Mozarts Tönen.

Emanuel Geibel „In das Mozartalbum".

Die ersten Kinderjahre.

Es ist keine seltene Erscheinung, daß die geistigen Gaben, welche ein Vater in bescheidenem Maße besitzt, sich auf den Sohn in hoch gesteigertem Grade vererben. Zahlreiche Beispiele lassen sich hierfür, namentlich auf dem Gebiete der Kunst, anführen, und ein sehr eklatantes Beispiel liefern Vater und Sohn Mozart. Jener ein gründlich gebildeter, wackerer Musiker, der jedoch weder als schaffender noch ausübender Künstler seine Zeitgenossen überragte, dieser ein Meister für alle Zeiten.

Leopold Mozart, geb. am 14. November 1719 in Augsburg, als Sohn des ehrsamen Buchbinders Johann Georg Mozart, galt seinerzeit mit Recht als vorzüglicher Musiker; er hatte sich namentlich einen größeren Ruf erworben durch seine Violinschule, welche als die beste der damaligen Zeit betrachtet wurde und sogar ins Französische und Hol-



ländische übersetzt worden ist. Aber auch als Komponist war er nicht ohne Verdienste, denn seine ziemlich zahlreichen Werke im Bereiche der Kirchenmusik zeugen von seiner Sicherheit in Handhabung und Beherrschung alles Technischen, während die Erfindung sich freilich nicht über das Landläufige jener Zeit erhebt. Dasselbe Urteil ist auch über seine zahlreichen Instrumentalwerke zu fällen, und muß man sich darüber wundern, daß eine seiner Symphonien (in G-dur) längere Zeit für das Werk seines genialen Sohnes gehalten wurde.

Freilich begann dieser schon sehr früh zu komponieren, unter anderem schrieb er seine erste Symphonie bereits im Jahre 1764, mithin in seinem achten Jahre, und dürften solche Jugendwerke die Arbeiten seines Vaters noch in keiner Weise übertroffen haben. Unter den zahlreichen „Gelegenheitsmusiken", die Leopold Mozart schrieb, erfreute sich einer besonderen Beliebtheit die „Musikalische Schlittenfahrt" für Streich- und Blasinstrumente und fünf verschieden abgestimmte Schellengeläute. In diesem Werke, welches übrigens vor kurzem erst in einem neuen Arrangement wieder gedruckt wurde, dokumentiert sich Vater Mozart als Programm-Musiker de premier ordre. Von ihm selbst rührt nämlich das folgende Programm her, welches seiner Absonderlichkeit halber hier einen Platz finden mag:

Musikalische Schlittenfahrt.

Den Anfang macht eine Intrada von einem artigen Andante und prächtigen Allegro.

Nach diesem folgt allsogleich

Eine Intrada mit Trompeten und Pauken.

Auf dieses kommt

Die Schlittenfahrt mit dem Schlittengeläut und allen anderen Instrumenten.

Nach geendigter Schlittenfahrt hört man sich die Pferde schütteln;

auf welches

eine angenehme Abwechselung der Trompeten und Pauken mit dem Chor der Oboisten, Waldhornisten und Fagottisten folget, da die erstere ihren Aufzug, die zweiten aber ihren Marsch wechselsweise hören lassen.

Nach diesem

machen die Trompeten und Pauken abermal eine Intrada

und

die Schlittenfahrt fängt wieder an, nach welcher alles stille schweigt, denn die Schlittenfahrtskompagnie steigt ab und begibt sich in den Tanzsaal.

Man hört ein Adagio, welches das vor Kälte zitternde Frauenzimmer vorstellt.

Man eröffnet den Ball mit einem Menuett und Trio.

Man sucht sich durch Teutsche Tänze immer mehr zu erwärmen.

Es kommt endlich der Kehraus und

letzlich

begibt sich die ganze Kompagnie unter einer Intrada der Trompeten und Pauken auf ihre Schlitten und fahren nach Hause.

Leopold Mozart beabsichtigte ursprünglich Rechtsgelehrter zu werden und studierte die Jurisprudenz in Salzburg, machte dann aber den seltsamen Sprung, als Kammerdiener in den Dienst des Domherrn Grafen von Thurn zu treten. Aus dem Kammerdiener wurde jedoch im Jahre 1743 ein Violinist und Anführer des Orchesters in der Fürstlich Erz-

bischöflichen Kapelle zu Salzburg, der schließlich im Jahre 1762 zum Vizekapellmeister derselben avancierte. Selbstverständlich hatte er sich schon frühzeitig die erforderlichen musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten erworben, um genügende Befähigung zu solchen Stellungen zu besitzen. Man weiß, daß er in seinen Knabenjahren als Diskantist bei den Kirchenmusiken in den Klöstern von St. Ulrich und zum heiligen Kreuz beschäftigt war, auch später sehr tüchtig die Orgel spielte. Ein Herr von Freisinger erinnerte sich noch, „wie er recht unvergleichlich auf der Orgel geschlagen hat!"

Aus alle diesem ersieht man, daß Leopold Mozart ein tüchtiger, wenn auch keineswegs genial beanlagter Musiker gewesen ist. Die höchste Achtung aber muß man ihm als Charakter, als Erzieher und väterlichem Freund und Berater seiner Kinder zollen. Er war ein guter, strenggläubiger Katholik, ohne jedoch irgendwie Kopfhänger zu sein, besaß einen scharfen, durchdringenden Verstand und einen starken Willen. Er hatte, trotz seiner Stellung in erzbischöflichen Diensten, Neigung zum Demokratischen, weil er die Mißwirtschaft an diesem geistlichen Hofe sehr wohl durchschaute. Obwohl er durch seine Lebensstellung darauf hingewiesen wurde, großes Gewicht auf materiellen Gewinn und geordnete Verhältnisse zu legen, so hatte er sich daneben doch eine wahrhaft ideale Gesinnung bewahrt. Einen schönen Beweis hiefür liefert die Tatsache, daß er, der strenggläubige Katholik, dem protestantischen Dichter Gellert in heller Begeisterung für dessen geistliche Lieder einen enthusiastischen Brief schrieb, welcher Gellert veranlaßte, ihm das folgende Antwortschreiben zu senden:

Hochedler, hochzuverehrender Herr!

„Ich müßte sehr unempfindlich sein, wenn mich die außerordentliche Gewogenheit, mit der Sie mich ehren, nicht hätte

rühren sollen, und ich würde der undankbarste Mann sein, wenn ich Ihren so freundschaftlichen Brief ohne Erkenntlichkeit hätte lesen können. Mein werter Herr, ich nehme Ihre Liebe und Ihre Freundschaft mit eben der Aufrichtigkeit an, mit der Sie mir sie anbieten, und ich nehme sie nicht allein an, sondern ich bitte Sie darum, und will mich bemühen, sie zu verdienen, je weniger ich sie vielleicht noch verdient habe. Ich werde oft unruhig, wenn ich sehe, daß mir meine Schriften die Gewogenheit so vieler rechtschaffenen Leute zuwegebringen; denn ich will dies Glück nicht allein erlangen, sondern auch behaupten; und dazu gehören noch mehr Verdienste als ich habe. — Also lesen Sie meine Schriften gern, hochzuverehrender Herr, und ermuntern auch Ihre Freunde sie zu lesen? Diese Belohnung, wie ich Ihnen aufrichtig sage, habe ich von dem Orte, aus dem ich sie erhalte, ohne Eigenliebe kaum hoffen können. Wie glücklich bin ich, wenn ich glauben darf, daß ich zur Erhaltung des Geschmacks und der guten Sitten auch außer meinem Vaterlande etwas beitrage! Hat der Christ, eines von meinen letzten Gedichten, auch Ihren Beifall? Ich beantworte mir diese Frage beinahe mit Ja. Sein Inhalt, Ihr edler Charakter, den Sie, ohne es zu wissen, in Ihrem Briefe mir entworfen haben, und meine redliche Absicht, scheinen mir dieses Ja zu erlauben. —"

„Ich würde mehr mit Ihnen reden, wenn ich nicht im Begriffe stände, in das Karlsbad zu reisen, dahin mich die elendeste Krankheit, ich meine die Hypochondrie, ruft. Möchte es doch Gott gefallen, mich von diesem Orte, den er für so viele tausend Kranke gesegnet hat, und an dem ich schon vor dem Jahre oft mit Thränen und Heiterkeit des Geistes gebetet habe, mich, sage ich, gesünder zurückzubringen, als ich dahin reise! Doch vielleicht wünsche ich zuviel, vielleicht gar etwas, das mir nicht gut sein würde. Begleiten Sie mich indessen

mit Ihren Wünschen, wertester Herr. Bin ich imstande, Ihnen hier in Leipzig, es sei worin es wolle, zu dienen: so will ich Ihnen beweisen, daß ich das Vertrauen, das Sie in mich setzen, nicht unwert bin. Allen Ihren Freunden, wenn sie Ihnen gleichen (und wie sollten Sie Freunde haben, die Ihnen nicht ähnlich wären?) empfehle ich mich bestens; Ihnen aber danke ich nochmals für den schönen, beredten und empfindungsvollen Brief, mit dem Sie mich erfreut haben, und bin mit der vollkommensten Hochachtung

Euer Hochedl.
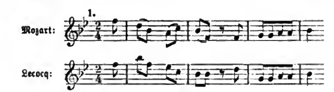
gehorsamster Diener
Christian Fürchtegott Gellert."

Was aber, wie gesagt, die Nachwelt am höchsten preisen muß an diesem Manne, ist die ebenso weise, als sorgfältige Erziehung, welche er nach allen Seiten hin seinen Kindern angedeihen ließ und welche denn auch so herrliche Früchte zeitigte. Am 21. November 1747 hatte er Anna Maria Pertlin geheiratet. Andere nennen sie Bertlin, auch Bertlina, endlich auch Pertl, welch' letzterer Name höchst wahrscheinlich der richtige Familienname ist, da man zu jener Zeit es liebte, den weiblichen Trägern des Namens die Silbe „in" hinzuzufügen. Sie, die Tochter vom Pflegekommissar des Stiftes St. Gilgen, war geboren am 25. Dezember 1720 und wird als Schönheit geschildert. Etatsrat Nissen, der nachmalige Gemahl der Witwe W. A. Mozarts, und der erste verdienstvolle Biograph des großen Tondichters berichtet, daß Leopold Mozart und seine Gattin für das schönste Ehepaar in Salzburg galten. Ihr wird nachgerühmt, daß sie die treueste Gattin und liebevollste Mutter gewesen sei, eine Frau zwar ohne hervorragende geistige Gaben, aber von wahrer Herzensgüte und von mildem, ausgleichendem Sinne. Für

die Freuden des Lebens hatte sie ein offenes Herz und sogar wie ihre Landsleute jener Zeit zumeist, viel Lust am Derbkomischen. Wir werden sehen, wie von diesen Eigenschaften gar manche auf ihren großen Sohn übergingen. Sie schenkte ihrem Gatten sieben Kinder, von denen jedoch fünf in frühester Kindheit starben; die beiden nachbleibenden waren Maria Anna, geb. den 29. August 1751 und Johannes, Chrysostomus, Wolfgang Gottlieb oder Amadeus, geb. den 27. Januar 1756. Dieser war das letzte von den sieben Kindern; fast hätte seine Geburt der Mutter das Leben gekostet, und längere Zeit schwebte dieselbe in Lebensgefahr, bevor sie sich wieder erholen konnte. Maria Anna (in der Familie nur das „Nannerl" genannt) zeigte in früher Jugend schon ein unverkennbares Talent zur Musik und veranlaßte dadurch den Vater, sie ernst und gründlich zu unterrichten. Der kleine dreijährige Wolfgang war oft Zeuge dieses Unterrichts, welcher ihn derartig anregte, daß auch er sich ans Klavier setzte und mit größtem Eifer Terzen zusammensuchte, über welchen Fund er dann jedesmal in kindlichen Jubel ausbrach. Kein Wunder, wenn es den Vater reizte, auch mit Wolfgang den Klavierunterricht sehr bald zu beginnen, und wenn er seine ersten Bemühungen in überraschendster Weise belohnt sah. Wie wir aus dem bis heute erhaltenen Notenhefte ersehen, welches dem ersten Unterrichte der Geschwister diente, lernte der kleine Mann zweistimmige Stückchen von geringem Umfange in erstaunlich kurzer Zeit korrekt und in strengem Takte spielen. Bei einem dieser Uebungsstücke finden wir von der Hand des Vaters die folgende Bemerkung: „Dieser Menuet und Trio hat der Wolfgangerl den 26. Januarii 1761 einen Tag vor seinem fünften Jahr um halb zehn Uhr nachts in einer halben Stunde gelernt."

Mit fünf Jahren begann Wolfgang zu komponieren.

Diese ersten kindlichen Kompositionsversuche sind uns wohlerhalten überliefert und finden sich auch in der von Breitkopf & Härtel in Leipzig veranstalteten Gesamtausgabe der Mozartschen Werke, Serie 22 als Nr. 1—4. Selbstverständlich sind es kleine Sätze von schlichtester Erfindung, welche aber schon Zeugnis geben von jenem Sinne für Wohlklang und Formschönheit, welcher Mozart nie verlassen hat. Merkwürdig ist, daß sich das Anfangsmotiv vom Allegro, B-dur, $^2/_4$, komponiert am 4. März 1762 in der modernen französischen Operette Mademoiselle Angot mit nur geringen Abweichungen wiederfindet.



Schon im Jahre 1763 schrieb der kleine Komponist zwei Sonaten für Klavier und Violine, die in Paris gestochen und der Prinzessin Victoire, zweiten Tochter des Königs von Frankreich, gewidmet wurden. Die dem Werke vorangedruckte Dedikation, welche natürlich nicht aus der Feder des Komponisten geflossen war, trug die Unterschrift:

Votre très-humble, très-obèissant et très-petit serviteur
J. G. Wolfgang Mozart.

Aus demselben Jahre stammen noch zwei andere, der Komtesse de Tessé gewidmete Sonaten. In einer derselben waren ein paar fehlerhafte Quintenschritte zwischen Klavier und Geige, welche, obgleich der Vater die Stelle korrigiert hatte, dennoch stehen geblieben waren. Dieser aber tröstete sich darüber sehr leicht und meinte, „daß sie als ein Beweis

dienen können, daß Wolfgangerl die Sonaten selbst gemacht hat, welches, wie billig, nicht jeder glauben wird." Obgleich die Erfindung in diesen Sonaten begreiflicherweise eine durchaus kindlich-naive ist, so finden sich in denselben doch schon Spuren von thematischer Arbeit, hie und da auch ernstere Gedanken und sogar einige kühne Dissonanzen, wie z. B. in dem Menuetto secondo in B-moll in der dritten Sonate, und im Allegro spirituoso der 4. Sonate Takt 3 und 1 vor der ersten Fermate im zweiten Teile. Ueber Mozarts Kinderjahre erfahren wir das Interessanteste und durchaus Authentisches aus einem Briefe des Hoftrompeters Joh. Andr. Schachtner, welchen dieser kurz nach Mozarts Tode an dessen Schwester Nannerl, später Frau v. Berchtholdzu Sonnenberg, gerichtet hat. Schachtner war ein treuer Freund des Mozartschen Hauses, ein Mann von nicht gewöhnlicher Bildung, der unter andrem die metrische Uebersetzung eines lateinischen Dramas geliefert und sich auch um die deutschen Operntexte Mozarts verdient gemacht hat. Der interessante Brief Schachtners lautet wie folgt:

„Hochwohlebelgeborene gnädige Frau!"

„Deroselben sehr angenehmes Schreiben traff mich nicht in Salzburg, sondern in der Hammerau an, wo ich bei meinem Sohne, dortigem Mitbeamten beim Oberverwesamt auf einem Besuch war; aus meiner sonstigen Willfährigkeit gegen Jedermann, und vorzüglich gegen das Mozartische Haus, können Sie schließen, wie sehr leid mir war, daß ich nicht auf der Stelle Ihren Auftrag befriedigen konnte. Zur Sache also! auf Ihre erste Frage was Ihr seel. Hr. Bruder in seiner Kindheit NB. außer seiner Beschäftigung in der Musik für Lieblingsspiele hatte: auf diese Frage ist nichts zu beantworten; denn sobald er mit der Musik sich abzugeben anfing, waren

alle seine Sinne für alle übrigen Geschäfte soviel als todt, und selbst die Kindereien und Tändelspiele mußten, wenn sie für ihn interessant sein sollten, von der Musik begleitet werden; wenn wir, er und ich, Spielzeuge zum Tändeln von einem Zimmer ins andre trugen, mußte allemal derjenige von uns, so leer ging, einen Marsch dazu singen und geigen. Vor dieser Zeit aber, eh er die Musik anfing, war er für jede Kinderey, die mit ein bischen Witz gewürzt war, so empfänglich, daß er darüber Essen und Trinken und alles andere vergessen konnte. Ich ward ihm daher, weil ich, wie Sie wissen, mich mit ihm abgab, so äußerst lieb, daß er mich oft zehnmal am Tag fragte, ob ich ihn lieb hätte und wenn ich es zuweilen, auch nur zum Spaß verneinte, stunden ihm gleich die helllichten Zähren im Auge, so zärtlich und so wohlwollend war sein gutes Herzchen."

„Zweite Frage, wie er sich als Kind gegen die Großen benahm, wenn sie sein Talent und Kunst in der Musik bewunderten?"

„Wahrhaftig da verrieth er nichts weniger als Stolz und Ehrsucht, denn diese hätte er nie besser befriedigen können, als wenn er Leuten die die Musik wenig oder gar nicht verstanden, vorgespielt hätte, aber er wollte nie spielen, außer seine Zuhörer waren große Musikkenner, oder man mußte ihn wenigstens betrügen und sie dafür ausgeben."

„Dritte Frage, welche wissenschaftliche Beschäftigung liebte er am meisten?"

„Antw. Hierinfalls ließ er sich leiten, es war ihm fast Einerlei, was man ihm zu lernen gab, er wollte nur lernen und ließ die Wahl seinem innigst geliebten Papa, welches Feld er ihm zu bearbeiten auftrug, es schien, als hätte er es verstanden, daß er in der Welt keinen Lehrmeister noch minder Erzieher, wie seinen unvergeßlichen Herrn Vater hätte finden können."

„Was man ihm immer zu lernen gab, dem hing er so ganz an, daß er alles Uebrige, auch sogar die Musik auf die Seite setzte, z. B. als er Rechnen lernte, war Tisch, Sessel, Wände, ja sogar der Fußboden voll Ziffern mit der Kreide überschrieben."

„Vierte Frage, was er für Eigenschaften, Maximen, Tagesordnung, Eigenheiten, Neigung zum Guten und Bösen hatte?"

„Antw. Er war voll Feuer, seine Neigung hieng jedem Gegenstand sehr leicht an; ich denke, daß er im Ermangelungsfalle einer so vortheilhaft guten Erziehung, wie er hatte, der ruchloseste Bösewicht hätte werden können, so empfänglich war er für jeden Reiz, dessen Güte oder Schädlichkeit er zu prüfen noch nicht im Stande war."

„Einige sonderbare Wunderwürdigkeiten von seinem vier- bis fünfjährigen Alter, auf deren Wahrhaftigkeit ich schwören könnte."

„Einmal ging ich mit Herrn Papa nach dem Donnerstagsamt zu Ihnen nach Hause, wir trafen den vierjährigen Wolfgang in der Beschäftigung mit der Feder an."

„Papa: was machst du?"

„Wolfgang: ein Concert für's Clavier, der erste Theil ist bald fertig."

„Papa: laß sehen."

„Wolfg.: ist noch nicht fertig."

„Papa: laß sehen, das muß was sauberes sein."

„Der Papa nahm's ihm weg und zeigte mir ein Geschmiere von Noten, die meistenteils über ausgewischte Tintenbolken geschrieben waren (NB. der kleine Wolfgangerl tauchte die Feder aus Unverstand allemal bis auf den Grund des Tintenfasses ein, daher mußte ihm, sobald er damit aufs Papier kam, ein Tintenbolken entfallen, aber er war gleich entschlossen, fuhr mit der flachen Hand darüber hin, und

wischte es auseinander und schrieb wieder darauf fort), wir lachten über dieses scheinbare Gallimathias, aber der Papa fing hernach seine Betrachtungen über die Hauptsache, über die Noten, über die Komposition an, er hing lange Zeit steif mit seiner Betrachtung an dem Blatte, endlich fielen zwei Thränen, Thränen der Bewunderung und Freude aus seinen Augen. Sehen Sie, Hr. Schachtner, sagte er, wie alles richtig und regelmäßig gesetzt ist, nur ist's nicht zu brauchen, weil es so außerordentlich schwer ist, daß es kein Mensch zu spielen imstande wäre. Der Wolfgangerl fiel ein: Drum ist's ein Konzert, man muß so lange exerzieren, bis man es treffen kann, sehen Sie, so muß es gehn. Er spielte, konnte aber auch just so viel herausbringen, daß wir kennen konnten, wo er aus wollte. Er hatte damals den Begriff, daß Konzert spielen und Mirakel wirken einerlei sein müsse."

„Noch eins."

„Gnädige Frau! Sie wissen sich zu erinnern, daß ich eine sehr gute Geige habe, die weiland Wolfgangerl wegen seinem sanften und vollen Ton immer Buttergeige nannte. Einmals, bald nachdem Sie von Wien zurückkamen (Anfang 1763), geigte er darauf und konnte meine Geige nicht genug loben; nach ein oder zween Tagen kam ich wieder ihn zu besuchen, und traf ihn, als er sich eben mit seiner eigenen Geige unterhielt, an, sogleich sprach er: „Was macht Ihre Buttergeige?" Geigte dann wieder in seiner Phantasie fort, endlich dachte er ein bißchen nach und sagte zu mir: „Herr Schachtner, Ihre Geige ist um einen halben Viertelton tiefer gestimmt als meine da, wenn Sie sie doch so gestimmt ließen, wie sie war, als ich das letztemal darauf spielte." Ich lachte darüber, aber Papa, der das außerordentliche Tönegefühl und Gedächtnis des Kindes kannte, bat mich, meine Geige zu holen und zu sehen, ob er recht hätte. Ich tat's und richtig war's."

„Einige Zeit vor diesem, die nächsten Tage, als Sie von Wien zurückkamen, und Wolfgang eine kleine Geige, die er als Geschenk zu Wien kriegte, mitbrachte, kam unser ehemaliger sehr gute Geiger, Hr. Wentzl seel., der ein Anfänger in der Komposition war, er brachte 6 Trio mit, die er in Abwesenheit des Herrn Papa verfertigt hatte, und bat Herrn Papa um seine Erinnerung hierüber. Wir spielten diese Trio, und Papa spielte mit der Viola den Baß, der Wentzl das erste Violin und ich sollte das zweite spielen. Wolfgangerl bat, daß er das zweite Violin spielen dürfe, der Papa aber verwies ihm seine närrische Bitte, weil er noch nicht die geringste Anleitung in der Violin hatte, und Papa glaubte, daß er nicht im mindesten zu leisten imstande wäre. Wolfgang sagte: Um ein zweites Violin zu spielen brauchte es ja wohl nicht erst gelernt zu haben, und als Papa darauf bestand, daß er gleich fortgehen und uns nicht weiter beunruhigen sollte, fing Wolfgang an bitterlich zu weinen und trollte sich mit seinem Geigerl weg. Ich bat, daß man ihn mit mir möge spielen lassen; endlich sagte Papa: Geig mit Herrn Schachtner, aber so stille, daß man dich nicht hört, sonst mußt du fort. Das geschah, Wolfgang geigte mit mir. Bald bemerkte ich mit Erstaunen, daß ich da ganz überflüssig seie; ich legte still meine Geige weg und sah Ihren Herrn Papa an, dem bei dieser Szene die Thränen der Bewunderung und des Trostes über die Wangen rollten; und so spielte er alle 6 Trio. Als wir fertig waren, wurde Wolfgang durch unsern Beifall so kühn, daß er behauptete, auch das erste Violin spielen zu können. Wir machten zum Spaß einen Versuch, und wir mußten uns fast zu Tode lachen, als er auch dies, wiewohl mit lauter unrechten und unregelmäßigen Applikaturen doch so spielte, daß er doch nie ganz stecken blieb."

„Zum Beschluß. Von Zärtlichkeit und Feinheit seines Gehörs."

„Fast bis in sein zehntes Jahr hatte er eine unbezwingliche Furcht vor der Trompete, wenn sie allein, ohne andre Musik geblasen wurde; wenn man ihm eine Trompete nur vorhielt, war es ebensoviel, als wenn man ihm eine geladene Pistole aufs Herz setzte. Papa wollte ihm diese kindische Furcht benehmen, und befahl mir einmal trotz seines Weigerns ihm entgegen zu blasen, aber mein Gott! hätt ich mich nicht dazu verleiten lassen. Wolfgangerl hörte kaum den schmetternden Ton, ward er bleich und begann zur Erde zu sinken, und hätt ich länger angehalten, er hätte sicher das Fraise (Krämpfe) bekommen."

Dieses ist beiläufig, womit ich auf die gestellten Fragen dienen kann, verzeihen Sie mir mein schlechtes Geschmier, ich bin geschlagen genug, daß ich's nicht bessern kann. Ich bin mit geziemend schuldigster Hochschätzung und Ehrfurcht

Euer Gnaden
Ergebenster Diener
Andreas Schachtner
Hochfürstl. Hoftrompeter.

Salzburg, den 24sten April 1792.

Die ersten Reisen.

Der begreifliche Stolz Leopold Mozarts, der Vater zweier so hochbegabter Kinder zu sein, mag mit dazu beigetragen haben, daß er sich schon im Jahre 1762 entschloß, mit ihnen nach München zu reisen; Wolfgang war damals sechs, Nannerl zehn Jahre alt. Am 12. Januar verließen sie Salzburg und verweilten alsdann drei Wochen in München, wo die Geschwister vor dem Kurfürsten spielten und das größte Staunen

ob ihres seltenen Talentes erregten. Auch die materiellen Ergebnisse scheinen den Vater befriedigt zu haben, denn schon am 19. September desselben Jahres trat er mit den Kindern eine Reise nach Wien an. Am 20. traf die Familie in Passau ein, woselbst sie durch den dortigen Bischof, der die Wunderkinder zu hören begehrte, fünf Tage lang aufgehalten wurden; eine entsprechende Entschädigung blieb aber aus, wie wir durch einen Brief des Vaters an den Kaufmann Hagenauer in Salzburg erfahren; er schreibt nämlich: „Wolfgang hatte die Gnade, sich bei dem erwähnten Fürsten zu produzieren und dafür bekam er einen ganzen Dukaten.“ In Linz ward ein Konzert veranstaltet, welches den Kindern enthusiastischen Beifall eintrug. Dann setzten sie die Reise über Matthausen nach Kloster Ips (Ybß) fort, wonach des Vaters Bericht aus Wien vom 16. Oktober — „zwei Minoriten und ein Benediktiner, die unsere Wasserreise mitgemacht hatten, heilige Messen lasen, unter welchen sich unser Wolferl auf der Orgel so tummelte und so gut spielte, daß die Franziskaner Patres, die eben mit einigen Gästen an der Mittagstafel saßen, samt ihren Gästen das Essen verließen, dem Chor zuliefen und sich fast zu Tode verwunderten“. Von der Lebhaftigkeit und dem liebenswürdigen Wesen des Knaben zeugt auch das Geschichtchen, daß die Zollbeamten in Wien von jeder Visitation absahen, weil er sofort Bekanntschaft mit ihnen machte, ihnen das Klavier zeigte und ein Menuett auf der Geige vorspielte.

Der Kaiser Franz I und seine Gemahlin Maria Theresia waren ungewöhnlich musikalisch — letztere konnte sogar als siebenjähriges Kind in einer Oper von Fux als Sängerin auftreten — und so ist es begreiflich, daß das Wunderkinderpaar am Wiener Hofe eine ebenso herzliche als glänzende Aufnahme fand. Noch bevor der Vater die Gnade

erbeten hatte, seine Kinder an den Hof führen zu dürfen, wurde die Familie nach Schönbrunn befohlen. Der Vater berichtet darüber u. A.: „Der Wolferl ist der Kaiserin auf den Schoß gesprungen, hat sie um den Hals genommen und rechtschaffen abgeküßt." Der Kaiser ward nicht müde, den kleinen „Hexenmeister" zu hören, und trieb allerlei Neckereien mit ihm, indem er z. B. behauptete, es sei keine große Kunst, mit fünf Fingern zu spielen, man müsse auch mit einem Finger spielen können. Sofort spielte der kleine Mann sehr nieblich mit nur einem Finger. Ein anderes Mal meinte der Kaiser, das Klavierspielen sei nicht so schwer, wenn man die Tasten sähe, man müsse aber auch die richtigen Tasten treffen können, wenn dieselben mit einem Tuche verdeckt seien. Nachdem dies geschehen war, spielte Wolfgang mit einer gleichen Sauberkeit wie zuvor. Dieses Kunststückchen hat er auch auf späteren Reisen noch öfters produziert. Man erzählt noch manche andere anmutige Züge von dem genialen Knaben. Als er auf dem Parkett der kaiserlichen Gemächer ausgeglitten war und die reizende, später so unglückliche Marie Antoinette ihm freundlich beim Aufstehen geholfen hatte, sagte er: „Sie sind brav, ich will Sie heiraten." Und da die Kaiserin ihn lächelnd fragte „weßhalb?", meinte er: „Aus Dankbarkeit; sie war gut gegen mich, während sich ihre Schwester um nichts bekümmerte." Ein andres Mal, als er sein Klavier von lauter besternten Herrn umringt sah, denen er kein wirkliches Verständnis zutrauen mochte, sagte er, bevor er zu spielen begann: „Ist Herr Wagenseil nicht hier? Der soll herkommen, der versteht es." Uebrigens erwies sich der Hof auch generös gegen die kleinen Virtuosen. „Gestern," so heißt es in einem Brief vom 16. Oktober, den der Vater nach Salzburg schrieb, „als am Theresiantage, schickte die Kaiserin uns durch den geheimen Zahlmeister, der

in Gala vor unsre Wohnung gefahren kam, zwei Kleider, eins für den Buben, eins für das Mädel." Auch berichtet er, daß der Zahlmeister ihm 100 Dukaten eingehändigt habe. Die Kleider beschreibt er folgendermaßen: „Des Wolferl Kleid ist vom feinsten Tuche, lilafarben; die Weste von Moir, nämlicher Farbe; Rock und Kamisol mit doppelten und breiten Goldborten. Es war für den Erzherzog Maximilian gemacht. Der Nannerl ihr Kleid war das Hofkleid einer Erzherzogin. Es ist weiß brochierter Taffent, mit allerhand Garnierungen." In diesen Kostümen wurden die beiden Geschwister gemalt und ist das Bild jetzt im Besitz des Salzburger Mozarteums. — Aber nicht allein der kaiserliche Hof lud die Kinder wiederholt ein, die ganze vornehme Gesellschaft (der Reichsvizekanzler Graf Collorado, der Bischof Esterhazy, der Fürst von Hildburghausen, Graf Paar, Graf Harrach u. A.) bewarb sich darum, die Kinder bei sich zu sehen und zu hören. „Aller Orten werden wir durch die herrschaftlichen Wagen mit einem Bedienteten abgeholt und zurückgeführt. Von sechs bis neun Uhr sind wir für sechs Dukaten zu einer großen Akademie verakkordiert, wobei die größten Virtuosen, die dermal in Wien sind, sich produzieren werden. Man bestellt uns vier, fünf, sechs bis acht Tage voraus, um nicht zu spät zu kommen."

(Brief vom 19. Oktober von L. Mozart.)
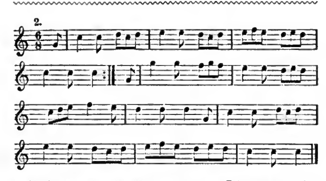
Doch am 30. Oktober schreibt er, wie folgt: „Glück und Glas, wie bald bricht ein Essigkrug! Ich dachte es fast, daß wir 14 Tage nacheinander zu glücklich waren. Gott hat uns ein kleines Kreuz zugeschickt, und wir danken seiner unendlichen Güte, daß es noch so abgelaufen ist. Den 21. waren wir Abends um 7 Uhr abermals bei der Kaiserin. Wolferl war schon nicht recht wie sonst. Später zeigte es

sich, daß der Wolferl eine Art Scharlachausschlag hatte. Die Herrschaften hatten nicht nur die Gnade, sich täglich um die Umstände des Buben erkundigen zu lassen, sondern sie empfahlen ihn auf das Eifrigste dem Arzte der Gräfin Zinzendorf, Bernhard, der auch sehr besorgt war. Jetzt nähert sich die Krankheit sehr dem Ende." Nach Wolfgangs Genesung machte die Familie noch, infolge einer Einladung ungarischer Magnaten, einen Ausflug nach Preßburg und kehrte in den ersten Tagen des Jahres 1763 nach Salzburg zurück, nachdem die Kinder zuvor noch einmal in Wien das Fest verherrlicht hatten, welches die Gräfin Kinsky dem Feldmarschall Daun gab. Aus der Zeit dieses Wiener Aufenthaltes stammt das folgende Gedicht, welches dem Vater Mozart in dem Konzerte bei der Marquisin Pacheco von dem Grafen Collalto überreicht wurde:

Bewundrungswertes Kind, deß Fertigkeit man preist,
Und dich, den kleinsten, doch den größten Spieler heißt,
Die Tonkunst hat für dich nicht weiter viel Beschwerden;
Du kannst in kurzer Zeit der größte Meister werden;
Nun wünsch' ich, daß dein Leib der Seele Kraft aussteh',
Und nicht wie Lübeck's Kind*), zu früh zu Grabe geh'.

Trotz aller Bewunderung, die dem kleinen Künstler zu teil wurde, und die ihm unmöglich verborgen bleiben konnte, spürte man doch nichts von Eitelkeit oder Ueberhebung an ihm, er blieb ein bescheidenes und folgsames Kind, welches eine zärtliche Liebe zu seinen Eltern, namentlich zu seinem Vater behielt. Täglich vor dem Schlafengehen sang er die folgende, von ihm komponierte Melodie:

*) Chr. J. Heineken geb. in Lübeck 6. Febr. 1721, welcher schon im 3. Jahre in der dänischen Geschichte genau Bescheid wußte und lateinisch las, im 5. Jahre aber starb.



während der Vater ihn dazu auf einen Sessel stellen und die zweite Stimme singen mußte. Dann küßte er dem Vater mit großer Zärtlichkeit die Nasenspitze und die Feierlichkeit, auf deren tägliche Durchführung er strenge hielt, war vorbei. Die Worte sollen ungefähr die folgenden gewesen sein: oragna figata fa marina gamina fa. — Sein Fleiß war übrigens in diesen Kinderjahren schon so groß, daß man ihn oft mit Ernst vom Klavier forttreiben mußte.

Die großen Erfolge, welche die Kinder in Wien errungen hatten, veranlaßten den Vater nunmehr, am 9. Juni 1765 eine größere Reise mit ihnen anzutreten und zwar war Paris einstweilen als Endpunkt ins Auge gefaßt, doch sollten sich die Kinder unterwegs auch an den leicht erreichbaren deutschen Fürstenhöfen produzieren. Da die Fürsten im Sommer meistens auf ihren Lustschlössern residierten, so konnten die großen Residenzen vermieden werden. — Der Beginn der Reise war für unsere Reisenden verdrießlich genug, denn schon in Wasserburg zerbrach der Wagen und zwang sie zu einer unfreiwilligen Rast daselbst. Der Vater schreibt von dort am 11. Juni: „Um uns zu unterhalten, sind wir auf die Orgel gegangen, und ich habe dem Wolferl das Pedal erklärt. Er legte gleich, stante pede Probe ab,

rückte den Schemel hinweg, präambulirte stehend und trat das Pedal dazu, und zwar so, als wenn er schon viele Monate geübt hätte. Alles gerieth in Erstaunen, und es ist eine neue Gnade Gottes, die Mancher nach vieler Mühe erst erhält." Von München, wo sie am 12. Juni angelangt waren, eilten sie sofort nach Nymphenburg; hier hatte der Herzog Clemens die größte Freude an den wunderbaren Leistungen der Kinder, Wolfgang ließ sich auch als Geiger hören. Ueber die drei Konzerte, welche alsdann in Augsburg veranstaltet wurden, berichtete die „Europäische Zeitung" unter anderem wie folgt: „Alle Kenner haben dasjenige, was ein Freund von Wien ehedem von diesen berühmten Kindern geschrieben und in den allhiesigen Intelligenzzettel ist eingerückt worden, so unglaublich es schien, nicht nur wahr, sondern noch weit bewunderungswürdiger gefunden." Darauf spielten sie in Schwetzingen vor dem Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz, in Mainz aber veranstalteten sie nicht weniger als drei Konzerte, die ihnen 200 Gulden eintrugen. In Frankfurt mußten sie sogar vier Konzerte geben! Hier war es, wo Goethe das erste und einzige Mal Mozart ins Auge geschaut hat. Am 3. Februar 1830, also 67 Jahre später, erzählte Jener seinem treuen Freunde Eckermann: „Ich habe ihn als siebenjährigen Knaben gesehen, wo er auf einer Durchreise ein Konzert gab. Ich selber war etwa 14 Jahre alt, und ich erinnere mich des kleinen Mannes in seiner Frisur und mit dem Degen ganz deutlich." Achtzehn Jahre später komponierte Mozart Goethes „Ein Veilchen auf der Wiese stand", das einzige Gedicht von Goethe, dem Mozart seine Töne geliehen hat. Damals ahnte weder der eine noch der andere, daß sie dereinst in einem kleinen Liede unsterblich miteinander verbunden sein würden. — Weiter ging es über Koblenz, Bonn, Köln, Aachen nach Brüssel, wo es nach

längerem Warten gelang, ein großes Konzert zu geben. Leider war der materielle Nutzen, den der Vater von dieser Reise erhofft hatte, bis dahin den Wünschen nicht entsprechend gewesen, denn er klagt in einem Briefe aus Brüssel vom 17. Oktober 1763: „Meine Kinder haben zwar verschiedene kostbare Geschenke bekommen, die ich aber nicht zu Gelde machen will. Z. B. Wolfgang zwei magnifique Degen, von welchen der eine von dem Erzbischof von Mecheln, Grafen Frankenberg, der zweite von dem General Grafen Ferraris. Das Mädel hat niederländische Spitzen vom Erzbischof, von andern Saloppen, Mäntel u. dergl. erhalten. Von Tabatièren, Etuis u. s. w. könnten wir bald eine Boutique errichten. Schon in Salzburg liegt eine Schachtel, die unsre peruanischen Kostbarkeiten und Schätze enthält. Aber an Gelde bin ich arm." Am 18. November kamen die Reisenden endlich in Paris an, woselbst sie gastliche Aufnahme in dem Hotel des bayrischen Gesandten Grafen von Eyck fanden. Friedrich Melchior Grimm aber (der spätere Baron und Gesandte) war es, welcher den jugendlichen Künstlern überall die Wege ebnete und ihnen auch die Einladung, bei Hofe zu spielen, erwirkte. Ihm verdankt man ebenfalls den folgenden Bericht über dieselben:

„Die echten Wunder sind zu selten, als daß man nicht gerne davon plaudern sollte, wenn man einmal das Glück gehabt hat, so etwas zu sehen. Ein Kapellmeister von Salzburg, Namens Mozart, ist hier soeben mit zwei ganz allerliebsten Kindern eingetroffen. Seine eilfjährige Tochter spielt das Klavier auf eine brillante Manier; mit einer erstaunlichen Präzision führt sie die größten und schwierigsten Stücke aus. Ihr Bruder, der künftigen Februar erst sieben Jahr alt sein wird, ist eine so außerordentliche Erscheinung, daß man das, was man mit eigenen Augen sieht und mit eigenen Ohren

hört, kaum glauben kann. Es ist dem Kinde nicht nur ein Leichtes, mit der größten Genauigkeit die allerschwersten Stücke auszuführen, und zwar mit Händchen, die kaum die Sexte greifen können; nein, es ist unglaublich, wenn man sieht, wie es eine ganze Stunde hindurch phantasiert und so sich der Begeisterung seines Genies und eine Fülle entzückender Ideen hingibt, welche es mit Geschmack und ohne Wirrwarr aufeinander folgen läßt. Der geübteste Kapellmeister kann unmöglich eine so tiefe Kenntnis der Harmonie und der Modulation haben, welche es auf den wenigst bekannten, aber immer richtigen Wegen durchzuführen weiß. Es hat eine solche Fertigkeit in der Klaviatur, daß, wenn man sie ihm durch eine darüber gelegte Serviette entzieht, es nun auf der Serviette mit derselben Schnelligkeit und Präzision fortspielt. Es ist ihm eine Kleinigkeit, alles, was man ihm vorlegt, zu entziffern; es schreibt und komponiert mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit, ohne sich dem Klavier zu nähern und seine Akkorde darauf zu suchen. Ich habe ihm eine Menuett aufgesetzt und ihn ersucht, den Baß darunter zu legen; das Kind hat die Feder ergriffen, und ohne sich dem Klavier zu nahen, hat es der Menuett den Baß untergesetzt. Sie können wohl denken, daß es ihm nicht die geringste Mühe kostet, jede Arie, die man ihm vorlegt, zu transponieren und zu spielen, aus welchem Tone man es verlangt. Allein folgendes, was ich gesehen habe, ist nicht weniger unbegreiflich. Eine Frau fragte ihn letzthin: Ob er wohl nach dem Gehör und ohne sie anzusehen, eine italienische Kavatine, die sie auswendig wußte, begleiten würde? Sie fing an zu singen. Das Kind versuchte einen Baß, der nicht nach aller Strenge richtig war, weil es unmöglich ist, die Begleitung eines Gesanges, den man nicht kennt, genau im voraus anzugeben! Allein, sobald der Gesang zu Ende war, bat er die Dame,

von vorn wieder anzufangen, und nun spielte er nicht allein mit der rechten Hand das Ganze, sondern fügte zugleich mit der linken den Baß ohne die geringste Verlegenheit hinzu; worauf er zehnmal hintereinander sie ersuchte, von neuem anzufangen, und bei jeder Wiederholung veränderte er den Charakter seiner Begleitung. Er hätte noch zwanzigmal wiederholen lassen, hätte man ihn nicht gebeten, aufzuhören. Ich sehe es wahrlich noch kommen, daß dieses Kind mir den Kopf verdreht, höre ich es nur ein einziges Mal, und es macht mir begreiflich, wie schwer es sein müsse, sich vor Wahnsinn zu bewahren, wenn man Wunder erlebt.

Herrn Mozarts Kinder haben die Bewunderung aller derer erregt, die sie gesehen haben. Der Kaiser und die Kaiserin haben sie mit Güte überhäuft. Dieselbe Aufnahme haben sie in München und Mannheim erfahren. Schade, daß man sich hier zu Lande so wenig auf Musik versteht! —"

Ein schriftlicher Bericht über die Aufnahme der Kinder am Pariser Hofe zu Versailles ist allerdings verloren gegangen, doch ist an der Wahrhaftigkeit der mündlichen Ueberlieferungen, welche wir der Schwester Mozarts verdanken, nicht zu zweifeln. Sie erzählt, wie die Pompadour ihren Bruder auf einen Tisch stellen ließ, und daß dieser sich nach ihr bückte, um sie zu küssen, was sie aber nicht geschehen ließ; darob aber war Wolfgang entrüstet und fragte: „Wer ist die da, daß sie mich nicht küssen will? Hat mich doch die Kaiserin geküßt!" Ueber eine andere Begebenheit berichtet der Vater Mozart selbst mit folgenden Worten: „Das Außerordentliche schien den Herren Franzosen, daß am grand concert, welches am Neuen-Jahres-tage Nachts war, nicht nur uns Allen bis an die königliche Tafel mußte Platz gemacht werden; sondern daß mein Herr Wolfgangus immer neben der Königin zu stehen, mit ihr beständig zu sprechen, und sie zu unterhalten, ihr öfters die

Hand zu küssen, und die Speisen, so sie ihm von der Tafel gab, neben ihr zu verzehren die Gnade hatte. Die Königin spricht so gut Deutsch, als wir. Da nun aber der König nichts davon weiß, so verdolmetschte die Königin ihm Alles, was unser heldenmüthiger Wolfgang sprach." Ferner schreibt er: „Nun sind vier Sonaten von Mr. Wolfgang Mozart beym Stecher." Es sind die obenerwähnten Nr. 1—4 Serie 18, der bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen Gesamtausgabe von Mozarts Werken. „Stellen Sie sich den Lärmen vor, den diese Sonaten in der Welt machen werden, wenn auf'm Titel steht, daß es ein Werk eines Kindes von sieben Jahren ist und wenn man die Ungläubigen herausfordert, eine Probe desfalls zu unternehmen, wie es bereits geschehen ist, wo er Jemanden ein Menuett oder sonst etwas niederschreiben läßt und dann gleich (ohne das Clavier zu berühren) den Baß, und wenn man will, auch das zweite Violino darunter setzt. — — — Bis wir (wenn Gott will) nach Hause kommen, ist er im Stande, Hofdienste zu verrichten. Er accompagniert wirklich allezeit bei öffentlichen Concerten. Er transponirt sogar prima vista die Arien beim Accompagniren, und aller Orten legt man ihm bald italienische, bald französische Stücke vor, die er vom Blatte spielt." Nachdem die Aristokratie durch das häufige Auftreten der Kinder in ihren Privatsoireen denselben verpflichtet worden war, gaben sie am 10. März und am 9. April 1764 zwei große Konzerte am Théatre de Mr. Felix rue et porte St. Honoré. „Die Erlaubniß aber, diese zwey Concerte zu halten, ist etwas ganz Besonderes und schnurgerade wider die Privilegien der Oper, des Concert spirituel und der französischen und italienischen Theater; sie hat durch Botschaften und eigene Zuschriften des Herzogs von Chartres, des Herzogs von Durot, des Grafen Tessè und vieler der ersten Damen an den Herrn Sartin,

lieutenant général de la police, erhalten werden müssen." (Brief vom 1. April 1764). Auch die Einnahmen scheinen in Anbetracht der damaligen Zeit recht bedeutende gewesen zu sein, denn der Vater schreibt: „ich hoffe, in wenig Tagen dem Banquier M. 200 Louisd'or einzuhändigen, um sie nach Hause zu schicken." Auch kostbare Geschenke wurden den Kindern zuteil, desgleichen Auszeichnungen und Lobgedichte in größerer Zahl, von denen das folgende hier einen Platz finden möge:

Sur les enfants de Mr. Mozart.

Mortels chéris des Dienx et des Rois,
Que l'harmonie a de puissance!
Quand les sons modulés soupirent sons vos doigts,
Que de finesse et de Science!
Pour vous louer, on n'a que le silence.
Aveo qnel sentiment le bois vibre et frémit!
Un Corps mnet devient sonore et sensible
A vous, mortels heureux, est-il rien d'impossible!
Tont jusqu'au tact en Vous a de l'esprit.

Auch sei erwähnt, daß Wolfgang von dem Baron von Bose Gellert's Lieder, mit nachfolgender Dedikation versehen, zum Geschenk erhielt:

Nimm, kleiner siebenjähriger Orpheus, dies Buch aus der Hand deines Bruders und Freundes. Lies es oft — und fühle seine göttlichen Gesänge und leihe ihnen (in diesen seligen Stunden der Empfindung) deine unwiderstehlichen Harmonien, damit sie der fühllose Religionsverächter lese — und aufmerke — damit er sie höre — und niederfalle und Gott anbete.

Friedrich Carl Baron v. Bose.
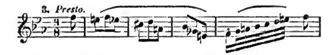
Ferner berichtet der Vater: „Mr. de Mechel, ein Kupferstecher, arbeitet über Hals und Kopf an unsren Portraiten, die ein Herr von Carmontelle, ein Liebhaber, sehr gut gemalt hat. Der Wolfgang spielt Clavier, ich, hinter seinem

Sessel, Violine; die Nannerl lehnt sich auf das Clavier mit einem Arme, mit der anderen Hand hält sie Musikalien, als sänge sie.“ Otto Jahn schreibt den Stich dieses Bildes dem Kupferstecher Delafosse zu.

Am 10. April verließ die Familie die französische Residenz, um nach London zu reisen, denn der Vater war infolge der bisherigen nahezu glänzenden Erfolge unternehmungslustig geworden. Schon am 27. April gelang es, die Kinder vor den englischen Majestäten spielen zu lassen. Darüber schreibt der Vater am 28. Mai: „Den 27. April, fünf Tage nach unsrer Ankunft, waren wir von 6 bis 9 Uhr Abends bei den Majestäten. Das Präsent war zwar nur 24 Guineen, die wir im Herausgehen aus des Königs Zimmer empfingen. Allein die uns von beyden hohen Personen bezeugte Gnade ist unbeschreiblich. Ihr freundschaftliches Wesen ließ uns gar nicht denken, daß es der König und die Königin von England wären. Man hat uns an allen Höfen noch außerordentlich begegnet; allein was wir hier erfahren haben, übertrifft alles Andere.“ König Georg III sowohl wie seine Gemahlin hatten viel mehr Verständnis für Musik als das französische Herrscherpaar, und abgesehen davon als geborene Deutsche noch ein ganz besonderes Interesse für ihre kleinen Landsleute. Auch das englische Publikum war durch den Einfluß Händels und Christian Bachs ungleich besser für die Musik erzogen als das französische, über welches letztere sich Leopold Mozart allerdings sehr absprechend geäußert hat. — Am 19. Mai spielten die Kinder abermals bei Hofe und wieder erhielten sie 24 Guineen. Der König gab dem genialen Knaben Stücke von Bach, Händel und Wagenseil, und Alles trug er prima vista ohne jeglichen Anstoß vor, dann spielte er auf des Königs Orgel, begleitete der Königin eine Arie und einem Flötisten dessen Solo. „Endlich hat er die Violonstimme

(Contrabaßstimme) der Händel'schen Arien, die von ungefähr da lagen, hergenommen und über den glatten Baß die schönste Melodie gespielt, so daß Alles in das äußerste Erstaunen gerieth." Der nächstjüngste Sohn Joh. Seb. Bachs, Jos. Chr. Bach, Musiklehrer der Königin, bezeugte eine besondere Liebe für Wolfgang und musizierte viel mit demselben. Einst nahm er ihn auf den Schoß und improvisierte mit ihm eine Sonate, indem jeder von ihnen abwechselnd einige Takte spielte; das aber ging so glatt von statten, daß man glaubte, nur einen zu hören. Selbst eine Fuge brachten sie in solcher Weise zustande. Da der Geburtstag des Königs (der 4. Juni) ein glänzendes Publikum nach London gelockt hatte, so war der folgende Tag gewählt worden, um ein Konzert zu veranstalten, welches denn auch, den Erwartungen entsprechend, die bedeutende Summe von 100 Guineen einbrachte. — Wie der erste Aufenthalt in Wien durch eine Erkrankung Wolfgangs getrübt worden, so der in London durch eine äußerst ernste, nahezu lebensgefährliche Erkrankung des Vaters, von welcher er sich jedoch nach längerer Zeit glücklich wieder erholte. Da während der Krankheit des Vaters die Kinder kein Instrument berühren durften, so unterhielt sich Wolfgang damit — Symphonien zu komponieren. Er soll deren drei in London geschrieben haben, eine dreisätzige in Es-dur für Streichorchester, zwei Oboen und zwei Hörner, eine viersätzige in B-dur für dieselben Instrumente und abermals eine dreisätzige in Es-dur für Streichorchester, zwei Klarinetten, ein Fagott und zwei Hörner. Wenngleich in diesen Jugendwerken selbstverständlich nur die Empfindungen eines achtjährigen Kindes, dessen Seele noch ein unbeschriebenes Blatt, zum Ausdruck kommen konnten, und wenn demgemäß in betreff ihrer lediglich von einem mehr oder weniger anmutenden Tonspiel die Rede sein kann, so bleibt doch immerhin zu bewundern, welche feine Empfin-
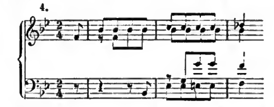
dung der kleine Mann schon damals für schöne Form und richtige Verhältnisse hatte, ebenso wie man darüber staunen muß, daß von einem so kleinen Köpfchen solch aparte Tonfolgen ersonnen werden konnten wie z. B. die folgende aus dem letzten Satze seiner ersten Symphonie:



Auch ist es auffallend, welche Fortschritte er in kurzer Zeit (von dem einen bis zum nächsten Werke) machte. Bereits in der dritten Symphonie verwendet er die einzelnen Instrumente in weit selbständigerer Weise als in den beiden früheren, und während er beim Schreiben der ersten Symphonie zu seiner Schwester sagt: „erinnere mich, daß ich dem Waldhorn was Rechtes zu tun gebe," so arbeitet er in den anderen augenscheinlich schon mit Bewußtsein auf gewisse beabsichtigte Instrumentaleffekte hin. Es ist überhaupt charakteristisch bei dem Entwickelungsgange Mozarts, daß er kaum je sprungweise fortschreitet, oder gar Rückschritte macht, sondern gradatim stets Reiferes und Bedeutenderes schafft. So z. B. wird man in keiner seiner früheren Sonaten solch niedliche kanonische Führungen entdecken wie in den ebenfalls in London komponierten sechs Sonaten für Klavier und Violine, welche der Königin zugeeignet und von derselben mit 50 Guineen honoriert wurden. Von besonderem Vorteil für Wolfgangs allgemeine musikalische Ausbildung war es, daß er in London bedeutende Gesangskünstler hörte und kennen lernte, wodurch er schon in frühester Jugend den Grund legte zu seiner später so bewundernswerten Kunst für die menschliche Stimme zu schreiben, eine Kunst, welche noch Keiner überboten hat. Besonders übte Giovanni Manzuoli großen und
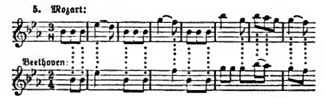
zwar ganz unmittelbaren Einfluß auf Wolfgang, da er ihm, aus reinem Interesse für seine unerhörte Begabung, Gesangsunterricht erteilte, den der Schüler so gut auszunützen wußte, daß er, wie Grimm berichtet, zwar mit schwacher Knabenstimme, aber mit ebensoviel Gefühl als Geschmack sang. Am 21. Februar gaben die Kinder noch ein erfolgreiches Konzert, über welches die Salzburger Zeitung vom 6. August 1765 aus London u. a. folgendes berichtet: „Es war etwas ganz Bezauberndes, die vierzehn Jahre alte Schwester dieses kleinen Virtuosen mit der erstaunlichsten Fertigkeit die schwersten Sonaten auf dem Flügel abspielen und ihren Bruder auf einem anderen Flügel solche aus dem Stegreife akkompagnieren zu hören.“ Dies Konzert war das letzte öffentliche, welches in London veranstaltet wurde. Doch gab der Vater den sich dafür Interessierenden Gelegenheit, die Geschwister täglich von 12 bis 2 Uhr in ihrer Wohnung (später in einem Gasthofe) zu hören. Am 24. Juli 1765 ward die Rückreise angetreten; nach verschiedenem Rasten in Canterbury, Bour bei Horatio Man u. s. w. trafen sie im Haag ein, wo sie von dem Prinzen von Oranien und der Prinzessin von Weilburg in zuvorkommendster Weise aufgenommen wurden. Eine schwere Prüfung ward hier den Eltern zu teil, da zunächst die Tochter, alsdann der Sohn so schwere Krankheit zu überstehen hatten, daß ihr Leben längere Zeit in Gefahr schwebte. Aber schon während seiner Rekonvaleszenz schrieb Wolfgang wieder mit den kleinen abgemagerten Fingern seine musikalischen Einfälle nieder. Eine Sopranarie „Conservati fedele“, die er im Haag für die Prinzessin schrieb, trägt auf dem Umschlage der Stimmen die Jahreszahl 1765, während man auf einer in der Königl. Bibliothek in München vorhandenen Kopie die Notiz „1766 nel genaro à la Haye“ findet. Auch eine Symphonie (B-dur) vollendete er im Haag.

Dieselbe ward in Amsterdam, wohin sich die Familie im Januar begeben hatte, aufgeführt, gelegentlich zweier Konzerte, in denen ausschließlich Kompositionen des jungen Maestro zur Aufführung kamen. Diese Symphonie steht abermals eine Stufe höher als die vier früheren, und interessant ist es zu beachten, wie die folgenden Takte aus dem Andante



schon auf eine ganz verwandte Stelle im Andante seiner großen G-moll-Symphonie hinweisen. Infolge der Hoffestlichkeiten wurden sie wieder nach dem Haag zurückberufen, und hier schrieb Wolfgang infolge der an ihn ergangenen Aufforderung sechs Sonaten für Klavier und Violine für die Prinzessin von Weilburg.

Die Konturen des Rondothemas aus der in dieser Sammlung enthaltenen Es-dur-Sonate haben große Aehnlichkeit mit denen des Rondothemas der Sonate in Es-dur aus Op. 12 von Beethoven:



während eine Episode aus Beethovens erster Bagatelle wiederum einen ganz gleichen Rhythmus aufweist wie Mozarts Thema:



Auch Mozarts erstes Variationenwerk entstand zu jener Zeit. Im Mai 1766 ward die Reise über Mecheln nach Paris fortgesetzt, woselbst jedoch das Interesse des Publikums nicht mehr so intensiv wie ehedem gewesen zu sein scheint. Immerhin mußten sie einige Male in Versailles bei Hofe spielen; hier war es, wo die Prinzeß von Orléans, spätere Herzogin von Condé, dem kleinen Wolfgang ein sehr kleines Rondo für Klavier und Violine von ihrer eigenen Komposition überreichte. Das Stückchen trägt die Ueberschrift:

Rondeau
de la composition de S. A. Mademoiselle
(fille du Duc d'Orléans)
qui prend la liberté de présenter son ouvrage
à
Mr. Wolfgang Mozart.

Nissen teilt dasselbe mit, doch offenbar in einer sehr fehlerhaften Kopie, denn andernfalls würde manches darin musikalischer Unsinn sein. In Paris schrieb Wolfgang noch ein Kyrie für vier Singstimmen mit Quartettbegleitung, das erste mehrstimmige Vokalwerk, welches von ihm existiert. Ueber Dijon und Lyon begaben sie sich nach Genf, Lausanne, Bern und Zürich, woselbst sie vierzehn Tage verweilten und in der Familie des berühmten Idyllendichters Geßner schöne, anregende Tage verlebten. Dieser schenkte der Familie beim Abschiede seine Werke mit nachstehenden begleitenden Zeilen: „Nehmen Sie, verehrteste Freunde, dies Geschenk mit der Freundschaft, mit der ich es Ihnen gebe. Möchte es würdig

sein, mein Andenken beständig bei Ihnen zu unterhalten. Genießen Sie, verehrungswürdige Eltern, noch lange die besten Früchte der Erziehung in dem Glücke Ihrer Kinder; sie seyen so glücklich, als außerordentlich ihre Verdienste sind! In der zartesten Jugend sind sie die Ehre der Nation und die Bewunderung der Welt! Glückliche Eltern! Glückliche Kinder! Vergessen Sie alle nie den Freund, dessen Hochachtung und Liebe für Euch sein ganzes Leben durch so lebhaft sein werden als heute.

Zürich, den 3. Weinmonat 1766. Salomo Geßner."

Einen längeren Aufenthalt nahmen sie nun erst wieder in Donaueschingen, wo der kunstliebende Fürst von Fürstenberg sie sehnlich erwartete, reich beschenkte und mit wahrhaft tiefer Rührung entließ, nachdem sie innerhalb zwölf Tagen neunmal bei ihm musiziert hatten, stets von 5 bis 9 Uhr abends. Am 8. November langten sie in München an und wurden hier vom Kurfürsten abermals sehr gnädig aufgenommen. Endlich, gegen Ende dieses Monats erreichten sie wieder ihre Heimat Salzburg, und zwar nach mehr als dreijähriger Abwesenheit.

Ein stilles Arbeitsjahr in Salzburg.
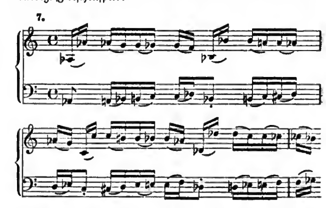
Ungeachtet aller Bewunderung, aller Ehren und merkwürdigen Erlebnisse, welche die bisherigen Reisen mit sich gebracht hatten, kam dennoch das Kinderpaar unverdorben und kindlichen Sinnes wieder in der Heimat an; wie jedes andere Kind ritt der kleine „maitre de musique" auf dem Stocke seines Vaters in der Stube umher. Aber er war erfinderischer als andere Kinder und hatte sich u. a. ein eigenes, von lauter Kindern bewohntes Königreich ausgedacht, welches er als König beherrschte. Er ließ sogar eine Karte

davon entwerfen und erfand Namen für die darin liegenden Ortschaften. Eine niedliche Anekdote aus jener Zeit, die von dem gerechtfertigten Selbstgefühl des Knaben zeugt, ist uns überliefert worden. Ein vornehmer Salzburger, dem es nicht passend erscheinen wollte, den Kleinen mit Du anzureden, während er glaubte, ihm zu viel Ehre zu erweisen, wenn er ihn mit Sie anredete, glaubte einen richtigen Ausweg gefunden zu haben, indem er zu ihm sagte: „Wir sind in Frankreich und England gewesen und haben uns bei Hofe vorstellen lassen?", worauf Wolfgang erwiderte: „Aber ich erinnere mich garnicht, Sie je wo anders als in Salzburg gesehen zu haben."

Obgleich ein im Mozarteum zu Salzburg aufbewahrtes Notenheft mit Studien in Harmonie und Kontrapunkt nach dem Gradus ad Parnassum von Fux keine Jahreszahl trägt, so ist doch mit ziemlicher Sicherheit vorauszusetzen, daß es die Studien dieses Ruhejahres enthält. Die Trockenheit dieser Arbeiten scheint er sich doch durch allerlei Späße versüßt zu haben, indem er einmal z. B. die unteren vier Stimmen folgendermaßen bezeichnet hat: il Signor d'Alto, il marchese Tenore, il duca Basso.

Da der Erzbischof an die seltene Begabung des Knaben nicht glauben wollte, so stellte er ihm, wie der Engländer Barrington erzählt, die Aufgabe, ein Oratorium, zu dem er selbst den Text gewählt hatte, binnen einer Woche unter strenger Klausur zu komponieren, und wirklich vollendete Wolfgang unter solch erschwerenden Umständen eine Partitur von 208 Seiten! Das Werk hat den Titel „Die Schuldigkeit des ersten Gebothes". Der Text, wahrscheinlich von dem Pfarrer Johann Adam Wieland, ist in dem bombastischen Stile jener Zeit geschrieben, gab jedoch dem jugendlichen Komponisten Anlaß zu manchen sehr charakteristischen Mo-

tiven. So bringt er nach den Worten: „Wenn aus so vieler Tausend Mund das gräßliche Geheul erschallte“ folgendes merkwürdige Zwischenspiel:
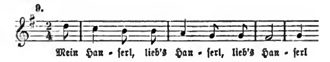


welches für einen zehnjährigen Knaben jener Zeit kühn genug ist und seltsamerweise mit seinen Oktaven- und chromatischen Schritten, sowie durch seine stetige Steigerung an die berühmte Stelle im Tannhäuser gemahnt:
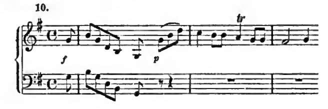


Außerdem schrieb er in jener Zeit seine vier ersten Klavierkonzerte, eine „Grabmusik“ für Chor, Soli und kleines Orchester, eine lateinische Komödie „Apollo et Hyacinthus“ und ein Offertorium pro Festo St. Benedicti. Letzteres schrieb er im Kloster Seeon in Bayern und zwar infolge einer Aeußerung des Prälaten, welcher bei Tische darüber klagte, daß es an Offertorien für das Benediktusfest fehle. Mozart benutzte den ersten freien Augenblick, um aus dem

Refektorium zu entwischen und schrieb, auf eine Fensterbrüstung gelehnt, dies Offertorium. Aber nicht allein diese Schlagfertigkeit ist zu bewundern, sondern eine kleine Schelmerei, die der jugendliche Komponist hinein zu verweben wußte, läßt uns auch einen Blick in sein kindlich liebevolles Gemüt tun. Unter den Geistlichen des Klosters war nämlich ein Herr von Haasy, genannt Pater Johannes, welchen Wolfgang besonders liebte; sobald er jenen sah, eilte er auf ihn zu, kletterte an ihm empor, streichelte ihm die Backen und sang dazu:



Wegen dieser Zärtlichkeitsäußerung wurde er im Kloster tüchtig geneckt, und nun brachte Mozart diese kleine Melodie verschiedene Male in genanntem Offertorium verstohlen an. Gleich die kleine Instrumentaleinleitung beginnt folgendermaßen:



Der zweite Wiener Aufenthalt.

Gegen Ende des Jahres 1767 begab sich die ganze Familie Mozart wiederum nach Wien, aber ein Todesfall im kaiserlichen Hause (die Prinzeß Josepha starb an den Blattern) machte es unmöglich, sich bei Hofe hören zu lassen. Aus
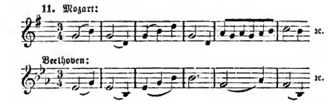
Furcht vor der schrecklichen Krankheit flüchteten sie nach Olmütz, aber vergeblich; denn beide Kinder, zunächst Wolfgang, dann Marianne, bekamen die Blattern und zwar trat die Krankheit bei ersterem so heftig auf, daß er neun Tage lang blind war. In Ehrfurcht und Dankbarkeit muß man des Mannes gedenken, der keine Furcht kennend, die unglückliche Familie aus eigenem Antriebe bei sich aufnahm und rührend verpflegte. Es war der Graf Leopold Anton von Podstatzky, Dombechant von Olmütz und Domherr von Salzburg, welcher den Vater Mozart von dorther kannte. Anfangs Januar 1768 kehrte die Familie wieder nach Wien zurück, nachdem sie sich 14 Tage beim Grafen Schrattenbach aufgehalten hatte, der ihnen liebevolle Aufnahme gewährte, während auch der gesamte hohe Adel daselbst ihnen „eine sonderbare Achtung" bewies. In Wien aber blühte den jungen Künstlern kein sonderlicher Erfolg, denn, wenngleich Maria Theresia und ihr Sohn, der Kaiser Joseph, die Familie Mozart sofort zu sich beschieden, nachdem sie deren Ankunft erfahren hatten, und obschon sie eine so außerordentliche Leutseligkeit entfalteten, daß dies für die Herzen der Eltern ebenso beglückend wie ehrenvoll sein mußte, blieb doch der materielle Lohn fast ganz aus. Die Kaiserin schenkte den Kindern eine Medaille, die aber nicht zu verwerten war und sich ohnehin nicht als sonderlich kostbar erwies; Kaiser Joseph aber war sparsam geworden, namentlich Künstlern gegenüber, und der hohe Adel glaubte sich bei Hofe beliebt zu machen, wenn er diesem Beispiel folgte. Und das Wiener Publikum? Sehr schmeichelhaft für dasselbe ist allerdings die folgende Charakteristik, welche Leopold Mozart von demselben entwirft, nicht. „Daß die Männer in genere zu reden nicht begierig sind Ernsthaftes und Vernünftiges zu sehen, auch wenig oder gar keinen Begriff davon haben, und nichts als

närrisches Zeug, Tanzen, Teufel, Gespenster, Zaubereien, Hanswurste, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erscheinungen sehen wollen, ist eine bekannte Sache und ihre Theater beweisen es täglich. Ein Herr, auch mit einem Ordensbande, wird wegen einer hanswurstlichen Zote oder einfältigen Spasses mit den Händen klatschen, lachen, daß er fast außer Atem kommt, hingegen bei der ernsthaftesten Scene, bei der rührendsten und schönsten Aktion und bei den sinnreichsten Redensarten mit einer Dame so laut schwatzen, daß andere ehrliche Leute kein Wort verstehen." — Für den Wunderknaben Wolfgang hatte das Wiener Publikum sich begeistert, für den sich entwickelnden Künstler zeigte es jedoch wenig Interesse. Aber auch die Musiker, „die Klavieristen und Kompositeurs" schildert der Vater Mozart in einer für sie wenig schmeichelhaften Weise: „Die Hauptmaxime dieser Leute war, alle Gelegenheit uns zu sehen und die Wissenschaft des Wolfgangerl einzusehen, sorgfältig zu vermeiden. Und warum? damit sie bei den vielen Fällen, wo sie gefragt wurden, ob sie diesen Knaben gehört haben und was sie davon halten, allezeit sagen können, daß sie ihn nicht gehört haben und daß es unmöglich wahr sein könnte. — Einen von dieser Art Leute habe ich in das Garn bekommen. Wir hatten mit jemand abgeredet, uns in der Stille Nachricht zu geben, wenn er zugegen wäre. Er sollte aber dahin kommen, um dieser Person ein außerordentlich schweres Konzert zu überbringen, welches man dem Wolfgangerl vorlegen sollte. Wir kamen also dazu, und er hatte hiemit die Gelegenheit sein Konzert von dem Wolfgangerl so wegspielen zu hören, als wüßte er es auswendig. Das Erstaunen dieses Kompositeurs und Klavieristen, die Ausdrücke, deren er sich in seiner Bewunderung bediente, gaben uns allen zu verstehen, was ich oben angezeigt habe. Zuletzt sagte er: Ich kann als ein ehrlicher Mann nicht anders sagen, als daß

dieser Knabe der größte Mann ist, welcher dermalen in der Welt lebt; es war unmöglich zu glauben.“ Allen jenen niedrigen und kleinlichen Eifersüchteleien gegenüber, die den Vater aufs tiefste verstimmten, war es für denselben eine große Genugtuung, daß der Kaiser selbst den zwölfjährigen Knaben wiederholt fragte, ob er nicht eine Oper schreiben und selbst dirigieren wolle, was jener selbstverständlich freudigst bejahte. Leider aber konnte der Kaiser in solcher Angelegenheit kein Machtwort sprechen, indem der Impresario Affligio kontraktlich berechtigt war, derartige Abschlüsse ganz selbständig zu vollziehen. In kluger Weise jedoch verstand Leopold Mozart die Opernsänger und -Sängerinnen für seinen Plan zu gewinnen; sie mochten wohl infolge der Jugend des Komponisten einen ungewohnten Erfolg für sich erhoffen und drangen deshalb insgesamt in Affligio, dem kleinen Maëstro die Komposition einer Oper für die kommende Stagione zu übertragen. Und wirklich schloß dieser einen Kontrakt ab, wodurch er sich verpflichtete, die Oper aufzuführen und mit 100 Dukaten zu honorieren. Sofort begann Wolfgang mit Feuereifer die Komposition der Oper La finta semplice, welche Luigi Coltellini, Theatraldichter in Wien, verfaßt hatte, zu komponieren. Obgleich dieselbe groß, d. h. für die Dauer eines Theaterabends angelegt war und außer der Ouverture 21 Arien, ein Quartett und drei Finale enthält, war sie doch in verhältnismäßig kurzer Zeit vollendet. Die Sänger, welche darin beschäftigt werden sollten, waren entzückt von den Aufgaben, die der junge Komponist ihnen gestellt hatte und riefen begeistert aus: „Questa opera andrà alle stelle!“ Aber nichtsdestoweniger ist die Oper in Wien nicht aufgeführt worden. Man verstand es, die Aufführung zu hintertreiben! Es ist selbstverständlich, daß dieses Jugendwerk keinen Vergleich aushält mit den späteren

Schöpfungen Mozarts, jedoch steht es ähnlichen Werken seiner Zeitgenossen in keiner Weise nach, ja, es übertrifft dieselben nicht selten durch die Vornehmheit und relative Originalität der Erfindung, während es gleichzeitig eine überraschende Sicherheit in der Technik und zugleich den ihm eigenen Sinn für absolute Schönheit, welcher ihn niemals und nirgend verlassen hat, zeigt. Dennoch aber sollte dem Knaben Mozart Gelegenheit geboten werden, sein Talent für dramatische Komposition mindestens vor einem kleinen Kreise in Wien zu dokumentieren. Ein Dr. Meßmer in Wien (nicht der berühmte Magnetiseur), war überaus musikalisch, und da seine Mittel es ihm erlaubten, hatte er sich in seinem reich ausgestatteten Hause auf der Landstraße ein Liebhabertheater eingerichtet. Dieser ersuchte nun den kleinen Mozart, eine einaktige deutsche Oper für dasselbe zu komponieren. Infolgedessen entstand in demselben Jahre die Oper „Bastien und Bastienne", dieselbe, welche seit einigen Jahren wiederum Repertoirestück vieler Bühnen Deutschlands und Oesterreichs geworden ist und überall die herzlichste Aufnahme fand. Es ist dies wohl das einzige Beispiel, daß sich die Oper eines zwölfjährigen Knaben nach 130 Jahren noch als lebensfähig erwiesen hat. Bewundernswert ist es, wie Mozart in „La finta semplice" durchgängig den Stil der italienischen opera buffa, dagegen in Bastien und Bastienne denjenigen der deutschen komischen Oper festzuhalten wußte. Letztere Partitur enthält außer der kurzen Ouverture 16 Nummern, darunter 10 Arien, 4 Duette und 1 Terzett. Wiederholt ist auf die drollige Uebereinstimmung der Anfangstakte der Ouverture zu Bastien und Bastienne mit dem Hauptthema der Sinfonia eroica von Beethoven hingewiesen worden, doch könnte selbstverständlich von einer Reminiszenz seitens Beethoven selbst dann nicht die Rede sein, wenn man auch

zugeben wollte, daß er Mozarts Jugendarbeit gekannt habe, was übrigens höchst unwahrscheinlich ist, da Bastien und Bastienne zu allererst im Jahre 1870 von der Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig veröffentlicht ward. Hier mögen die beiden Motive Mozarts und Beethovens folgen:



Staunen muß man aber, wenn man erfährt, daß Mozart im Jahre 1768 außer den beiden genannten Opern noch zwei Symphonien, ein Quintett für Streichinstrumente, eine Missa brevis und zwei kleinere Werke für die Kirche, ein Heft Klaviervariationen, eine Kassation (Serenade) für acht Instrumente in sieben Sätzen und nicht weniger als sieben Sonaten für Klavier und Violine geschrieben hat, abgesehen von noch einigen Kleinigkeiten. Wird auch die Phantasie dieses Kindes heutzutage nicht mehr die Tiefen des Herzens berühren, so muß dennoch zugegeben werden, daß man hie und da einzelnen Perioden und sogar ganzen Sätzen begegnet, die auf Stimmungen hinweisen, welche im allgemeinen weitab von dem Empfindungsvermögen eines zwölfjährigen Knaben liegen. Man betrachte die Es-moll-Episode in der Sonate Nr. 20 in Es-dur und das Finale aus der Symphonie Nr. 8 in D-dur, welches manchmal Händelschen Geist atmet. Die oben erwähnte Missa brevis schrieb Mozart im Auftrage des Pater Ignaz Parhammer zur Einweihung des Waisenhauses am Rennwege und dirigierte sie am 7. Dezember 1768 in eigener kleiner Person, worüber das Wiener Diarium wie folgt berichtet:

„Die ganze Musik des Waisenchor bey dem Hochamte wurde von dem, wegen seinen besonderen Talenten bekannten Wolfgang Mozart, 12jährigem Söhnlein des in fürstl. salzburgischen Diensten stehenden Kapellmeisters Hr. Leopold Mozart, zu dieser Feyerlichkeit ganz neu verfaßt, mit allgemeinem Beyfalle und Bewunderung, von ihm selbst aufgeführet, mit der größten Richtigkeit dirigieret, und nebstdann auch die Motetten gesungen."

Dafür, daß die Oper „La finta semplice" in Wien nicht zur Aufführung kam, ward übrigens dem Komponisten eine kleine Entschädigung zuteil, da der Erzbischof von Salzburg, S. A. Rev. Monsignore Sigismondo Conte di Schrattenbach, sie im Jahre 1769 in Salzburg aufführen ließ; er mochte sich selbst wohl durch die unerhörten Erfolge des Salzburger Wunderkindes geschmeichelt fühlen und hielt sich für verpflichtet, auch seinerseits dessen Leistungen anzuerkennen, was er noch außerdem dadurch kundgab, daß er nach erfolgter Aufführung der Oper den Knaben Wolfgang zum „Konzertmeister" ernannte, als welcher er im Salzburgischen Hofkalender vom Jahre 1770 in der That angeführt ist. Das Jahr 1769 war nicht vollkommen so ergiebig wie das vorhergehende, doch schrieb Mozart in demselben zwei Messen, drei Orgel-Sonaten, vier Symphonien und einige Sachen geringeren Umfanges.

Mozart in Italien.

In jener Zeit, da Mozart ein Knabe war, stand die Musik in Italien in hoher Blüte, und wie jetzt der bildende Künstler gerne gen Italien zieht, so damals Sänger wie Komponist. Hatte er dort seine Studien vollendet und sich daselbst Ruhm erworben, so war das gleichsam der vollgültigste Stempel,

der seiner Künstlerschaft aufgedrückt werden konnte. Wissen wir doch auch, daß Hasse, Händel und Gluck in Italien ihren Ruhm begründeten. Mithin glaubte auch Leopold Mozart seinen Sohn dorthin führen zu müssen. Damit dieser ebenfalls seine immerhin schon weit gediehenen gründlichen Studien in diesem Lande noch ergänze, seinen Geschmack durch Hören künstlerischer Leistungen, wie sie damals außerhalb Italiens nirgends geboten wurden, verfeinere und endlich sich dort neuen und größeren Ruhm erwerbe, nahm er ihn im Dezember 1769 mit sich nach der apenninischen Halbinsel. Der Weg führte sie zunächst nach Innsbruck, woselbst Wolfgang am 14. Dezember in einer vom hohen Adel veranstalteten Akademie spielte und mit einem Honorar von 12 Dukaten belohnt ward. Die Innsbrucker Zeitung berichtet darüber folgendermaßen: „Dieser junge Tonkünstler, welcher dermalen 13 Jahre alt ist, hat also auch hier seinem Ruhm einen neuen Glanz beigelegt und durch sein außerordentliches Talent die Stimmen aller Musikverständigen zu seinem Lobe vereinigt." Auf dem Wege nach Mailand berührten sie nun Roveredo, Verona und Mantua. Der Ruhm Wolfgangs war ihnen vorausgeeilt und gar manche von fernher waren nach Roveredo gekommen um Mozart daselbst zu hören; er spielte dort in einem Konzerte mit ungeheurem Beifall, und am Tage darauf in der Hauptkirche die Orgel. Der Vater berichtet darüber nach Salzburg: „Obgleich es nur sechs bis acht Hauptpersonen gewußt haben, so fanden wir doch ganz Roveredo in der Kirche versammelt und es mußten eigens starke Kerls vorausgehen, um uns den Weg auf das Chor zu bahnen, wo wir dann eine halbe Stunde zu tun hatten, um an die Orgel zu kommen, weil Jeder der Nächste seyn wollte." Auch in Verona wiederholte sich dies Schauspiel als Wolfgang sich in der Kirche St. Tomaso hören ließ. Ein

Herr Luggiatti ließ ein Bildnis von dem jugendlichen, alle Welt bezaubernden Künstler malen und ist dies jedenfalls eines der anziehendsten Bilder, die wir von Mozart besitzen. Uebrigens kümmerten sich die Reisenden nicht ausschließlich und einseitig um ihre Kunst, sondern sie versäumten nicht, alles Sehenswerte in Augenschein zu nehmen. Leopold Mozart schreibt: „Morgen fahren wir mit Locatelli zu dem Amphitheater und den übrigen Merkwürdigkeiten." Ferner: „In Verona sahen wir noch Museum lapidarium. In Keyslers Reisebeschreibung kannst du davon lesen. Uebrigens bringe ich dir ein Buch von den Alterthümern in Verona mit."

Auch in Mantua fanden sie die herzlichste Aufnahme; der Vater erzählt vorzugsweise von Grafen und Baronen, berichtet aber mit etwas ingrimmigem Humor, daß der Fürst und die Fürstin von Taxis sie trotz mehrfachen Besuches niemals empfangen haben. „Der Fürst habe jetzt nothwendige Verrichtungen, und wir möchten ein ander Mal kommen. Das Gesicht, die zitternde Stimme des Bedienten, und seine halbgebrochenen Worte zeigten mir gleich, daß der Fürst keine Lust habe, uns zu sehen!" So lautet der Bericht des Vaters. Es folge hier das Programm von der Akademie, in welcher Wolfgang spielte, weil es einen Begriff gibt von dem Stile der damaligen Konzerte.

Serie delle composizione musicale da eseguirsi nell' Academia pubblica Filarmonica di Mantova, la sera del di 16 del corrente Gennajo 1770 in occasione della venuta dell' espertissimo giovanetto Sign. Amadeo Mozart.

1. Sinfonia di composizione d'esso Sign. Amadeo.
2. Concerto di Gravecembalo esibitogli, e da lui eseguito all improviso.
3. Aria d'un Professore.
4. Sonata di Cembalo all' improviso, eseguita del

Giovine, con variazioni analoghe d'invenzione sua e replicata poi in tuono diverso da quello in cui è scritta.

5. Concerto di Violino d'un Professore.
6. Aria composta, e cantata nell' attostesso dal Sign. Amadeo all' improviso, co' débiti accompagnamenti eseguiti sul cembalo, sopra parole fatte espressamente; ma da lui non vedute in prima.
7. Altra sonata di Cembalo composta insieme, ed eseguita dal medesimo sopra un motivo musicale, pro postogli improvisamente dal primo Violino.
8. Aria d'un Professore.
9. Concerto d'Oboé d'un Professore.
10. Fuga musicale, composta ed eseguita dal Sign. Amadeo sul Cembalo, e condotta a compiuto termino seconde le legge del Contrapuntto, sopra un semplice tema per la medesima, presentatogli all' improviso.
11. Sinfonia dal medesimo, concertata con tutte le parti sul Cembalo sopra una sola parte di Violino postagli dinanzi improvvisamente.
12. Duetto di Professori.
13. Trio in cui il Sign. Amadeo ne sonerà col violino una parte all' improviso.
14. Sinfonia ultima di composizione del Suddetto.

Die Mantuaner Zeitung berichtet unter anderem, daß Mozart nebst zwei Symphonien seiner Komposition (von denen die eine die Akademie eröffnete, die andere dieselbe beschloß) Konzerte und Sonaten spielte, von welch' letzteren er eine in verschiedenen Tonarten wiederholte. „Er sang prima vista eine Arie." — — „Von dem Orchesterdirecteur wurden ihm 2 Gedanken auf der Violine angegeben, worüber er gleich zwei Sonaten komponierte." — „Es wurde ihm eine Violinstimme von einer Symphonie vorgelegt, wozu er auf der
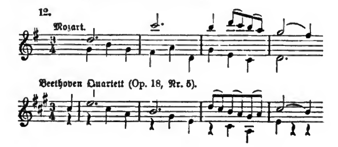
Stelle die anderen Stimmen componirte. Was aber noch am meisten bewundert wird, ist, daß er zur nämlichen Zeit eine Fuge über eine ganz einfaches Thema, welches man ihm vorlegte, componirte, diese in eine meisterhaft harmonische Verbindung brachte und sie wieder so leicht auflöste, daß Alle von der Akademie darüber erstaunen mußten. Endlich spielte er ein Trio von einem sehr berühmten Meister nur auf der Violine allein unvergleichlich."

Man sieht, daß seine Vielseitigkeit und Schlagfertigkeit bei so jungen Jahren vorzugsweise bewundert ward, während seine schon damals staunenswerte Schöpferkraft weniger gewürdigt zu sein scheint. Jedenfalls würden derartige Leistungen auch heute noch Staunen erregen und nicht jeder gefeierte Virtuose der Jetztzeit möchte sich behaglich fühlen, wenn man ihm ähnliche Aufgaben stellte.
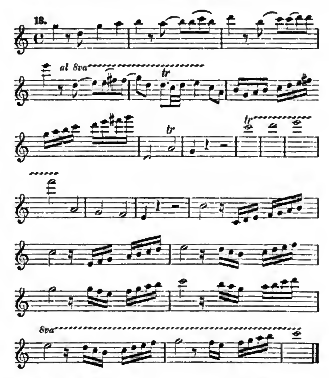
Gegen Ende Januar 1770 kamen Vater und Sohn in Mailand an, woselbst sie im Kloster S. Marco Wohnung fanden. In dem ersten Briefe, welchen der Vater von Mailand aus nach Salzburg schreibt, teilt er mit, wie gut sie dort aufgehoben seien und daß Wolfgang nicht schreiben könne, weil er zwei lateinische Motetten zu komponieren habe; sein nächster Brief schließt mit den Worten: „Der Wolfgang freut sich auf einen Brief" und nun fügt dieser die folgende Nachschrift an: „Wenn man die Sau nennt, so kommt sie gerennt. Ich bin wohlauf, Gott Lob und Dank, und kann kaum die Stunde erwarten, eine Antwort zu sehen. Ich küsse der Mama die Hand, und meiner Schwester schicke ich ein Blattern — — Busserl, und bleibe der nämliche — — — aber wer? — — der nämliche Hanswurst. Wolfgang in Deutschland, Amadeo in Italien. de Mozartini."

Welch' drollige Mischung von kindlicher Zärtlichkeit und kindischer Albernheit! Graf Carl Joseph von Firmian

erwies sich in Mailand als aufrichtiger Freund des jungen Genies, trachtete ihn in jeder Weise zu fördern und brachte es in der Tat dahin, daß Wolfgang, falls sein Fürst die Erlaubnis nicht verweigere, die erste Oper für die nächste Mailänder Saison schreiben solle, und zwar gegen ein Honorar von 100 Gigliati nebst freier Wohnung während des Aufenthalts in Mailand. Graf Firmian selbst schenkte dem Wolfgang eine Tabatière mit 20 Gigliati und die Werke des Metastasio. („Es ist eine der schönsten Editionen, nämlich die Turiner, und sehr schön eingebunden." S. Brief vom 10. Februar 1770.) — In Mailand machten sie auch die Bekanntschaft des Maëstro Piccini, des späteren Rivalen Glucks. Nachdem das Konzert, welches sie veranstalteten, glänzend wie überall verlaufen war („es ging wie aller Orten und braucht keine weitere Erklärung"), verließen sie Mailand, um zunächst in Bologna zu rasten. Unterwegs im Wirtshause zu Lodi komponierte Wolfgang abends sein erstes Streichquartett. Das Autograph trägt die Ueberschrift: Quartetto di Amadeo Wolfgango Mozart à Lodi 1770 le 15 di Marzo alle 7 di sera. Es besteht aus den üblichen vier Sätzen, doch vermutet man, daß der letzte Satz erst später hinzugefügt worden. Interessant ist wieder zu beobachten, wie Mozart und Beethoven sich abermals begegnen.



In Parma lud sie die berühmte Lucrezia Agupari genannt la Bastardella, zum Speisen ein und gab ihnen gleichzeitig Proben ihrer Gesangskunst, welche Wolfgang folgendermaßen beschreibt: „Zu Parma lernten wir eine Sängerin kennen, nämlich die berühmte Bastardella, welche 1) eine schöne Stimme 2) eine galante Gurgel 3) eine unglaubliche Höhe hat. Folgende Töne und Passagen hat sie in meiner Gegenwart gesungen:“



Am 24. März trafen sie in Bologna ein. Gleichwie sie in Graf Firmian zu Mailand einen edlen Beschützer gefunden

hatten, so erfreuten sie sich in Bologna eines ebenso rührenden Entgegenkommens seitens des Grafen Pallavicini.

Kaum erfuhr dieser, daß die Reisenden schon in der heiligen Woche in Rom eintreffen wollten, so eilte er, ein Konzert zu veranstalten, zu welchem der ganze Adel der Stadt eingeladen ward. Auch der berühmte Kontrapunktist Padre Martini, der sonst niemals ein Konzert besuchte, erschien ausnahmsweise in diesem, welches von halb acht bis halb zwölf Uhr dauerte, „weil die Noblesse keinen Aufbruch machte". Ferner schreibt Leopold Mozart am 27. März: „Was mich sonderheitlich vergnügt, ist, daß wir hier ungemein beliebt sind, und daß der Wolfgang hier noch mehr bewundert wird, als in allen anderen Städten Italiens, weil hier der Sitz und Wohnplatz von vielen Meistern, Künstlern und Gelehrten ist. Hier ist er auch am stärksten versucht worden, und dies vergrößert seinen Ruhm durch ganz Italien, weil der Padre Martini der Italiener Abgott ist und dieser mit solcher Verwunderung von dem Wolfgang spricht und alle Proben mit ihm gemacht hat." Auch die Bekanntschaft einer anderen Celebrität, des weltberühmten Sängers Farinelli (Carlo Broschi) machten sie hier. Er empfing sie in seinem reich ausgestatteten Landhause. Was man von der Gesangskunst Farinellis berichtet, grenzt ans Unglaubliche. In Spanien wurde er durch die Macht seines Gesanges der erklärte Liebling Philipps V, dem er täglich vorsingen mußte, und so verblieb er von 1736 bis 1761 bei diesem König in Spanien, dann auch ferner noch unter der Regierung Ferdinand VI und der Königin Barbara. Es ist begreiflich, daß dieser seltene Sänger, der noch im Alter alles in Erstaunen setzte durch Umfang und wunderbare Schönheit seiner Sopranstimme, unerhörte Bravour und seelenvollsten Vortrag, auch auf den jugendlichen Mozart einen großen und bleibenden

Eindruck machte. Daß die Leistungen eines Farinelli, Aprile, einer Spagnoletta, Bastardella u. A. einen bedeutenden Einfluß auf seine Schreibweise für Gesang haben mußten, ist klar. Zu Mozarts Lebzeiten war die Kehlfertigkeit eine conditio sine qua non bei jedem großen Gesangskünstler und ihr mußte der Komponist unbedingt Rechnung tragen. So erklärt es sich, daß Mozart auch da zuweilen Koloraturen anbringt, wo wir es, unserem heutigen Empfinden gemäß, nicht gerechtfertigt finden mögen. Hat doch selbst Beethoven noch unter diesem Einflusse gestanden, indem er nicht allein die Konzertarie „Ah perfido", sondern auch die Arie „Abscheulicher" im Fidelio und sogar die Partien des Seraph und des Christus in seinem Oratorium „Christus am Oelberge" reichlich mit Koloraturen geschmückt hat. —

Der letzte Brief, den Leopold Mozart aus Bologna schrieb, endet mit nachstehenden Scherzworten, welche beweisen, daß auch der alte Herr eine gute Dosis Humor besaß:

„Kommabit alignando Zeitus bequemus schreibendi. Nunc kopffus meus semper vollus est multis Gedankibus." —

Sein nächster Brief meldet die glückliche Ankunft in Florenz, von welcher Stadt er seiner Frau in heller Begeisterung schreibt: „Ich wünschte, daß du Florenz selbst und die ganze Gegend und Lage der Stadt sehen könntest. Du würdest sagen, daß man hier leben und sterben soll." Hier waren es vorzugsweise der Graf Rosenberg und der Duca Salviati, welche das größte Interesse für Wolfgang an den Tag legten. Am 2. April spielte dieser bei Hofe und hatte sich der Mitwirkung von Nardini, dem hochberühmten Geiger, zu erfreuen. „Der Musikdirektor, Marquis de Ligneville, der stärkste Kontrapunktist in Italien, hat dem Wolfgang die schwersten Fugen vorgelegt und die schwersten

Themata aufgegeben, die der Wolfgang wie man ein Stück Brot ißt, weggespielt und ausgeführt hat." Ligneville teilte dem jungen Tausendkünstler 30 kunstvolle Kanons seiner Komposition mit, von denen sich dieser neun kopierte, dann aber sich selbst in dieser schwierigen Form versuchte. Eine Anzahl von ähnlichen Kanons, die uns aus dieser Zeit erhalten geblieben, beweisen, wie rasch er solch schwierige Form bemeistern lernte. Unerwähnt darf nicht bleiben, daß Wolfgang in Florenz eine rührende Freundschaft für den vierzehnjährigen Violinvirtuosen Thomas Linley faßte, dessen Bekanntschaft er bei der berühmten, auf dem Kapitol gekrönten Improvisatrice Signora Corilla (eigentlich Madbalena Morelli) gemacht hatte. Zu jener Zeit ward Thomas Linley (der leider frühzeitig ertrank) in Italien stets gleichzeitig mit Mozart genannt, woraus man mit Sicherheit schließen kann, daß er in der Tat ein hochbegabter Knabe war. Zum Abschied, der den beiden jungen Freunden bittere Tränen kostete, überreichte Linley dem Wolfgang ein Gedicht. „Per la partenza del Sgr. W. A. Mozart da Firenze", welches Corilla ihm am Abend vorher hatte dichten müssen. „In segno di sincere stima ed affetto, Tommaso Linley" lautet die Unterschrift. Am 11. April langten Vater und Sohn nach sehr unerfreulicher Reise bei schlechtestem Wetter unter Donner und Blitz in Rom an. Trotz dessen eilten sie sofort in die Sixtinische Kapelle, um das berühmte Miserere von Allegri zu hören. „Du weißt," heißt es in dem nächsten römischen Briefe des Vaters, „daß das hiesige berühmte Miserere so hoch geachtet ist, daß den Musicis der Kapelle unter der Exkommunikation verboten ist, eine Stimme davon aus der Kapelle wegzutragen, zu kopieren oder Jemanden zu geben. Allein, wir haben es schon. Wolfgang hat es schon aufgeschrieben." Er hatte es so klar im Gedächtnis

behalten, daß er es zu Hause von Note zu Note zu Papier bringen konnte. Diese Tat ward selbstverständlich bekannt, und als Wolfgang dasselbe in einer Gesellschaft vortragen mußte, in welcher der päpstliche Sänger Christofori zugegen war, staunte ein jeder über die vollständige Uebereinstimmung. — Als gute Katholiken unterließen sie nicht, an allen kirchlichen Feierlichkeiten der Kar- und Osterwoche teilzunehmen. Bei solcher Gelegenheit kam Wolfgang einmal durch Zufall neben den Sessel des Kardinals Pallavicini zu stehen und erregte dessen Aufmerksamkeit in solchem Grade, daß er ihn nach seinem Namen fragte. Kaum hatte er den Namen „Mozart" gehört, als er voller Freude ausrief: „Dann sind Sie ja der berühmte Künstler, von dem mir so viel geschrieben worden." Nun entspann sich eine längere Unterhaltung, in welcher der Kardinal u. a. Wolfgangs Gewandtheit in der italienischen Sprache lobte und ihm schließlich eine Probe von seiner eigenen Gewandtheit im Deutschen gab, indem er folgendes zustande brachte: „Ich kan auck ein benig deutsch sprekken." Als sie weggingen, küßte ihm Wolfgang die Hand, der Kardinal aber nahm das Barett vom Haupt und machte ihm ein sehr höfliches Kompliment. In Rom öffneten sich ihnen die vornehmsten Kreise, und es ist fast überflüssig zu erwähnen, welch' begeisterte Aufnahme der junge Tondichter überall fand. „Je tiefer wir nach Italien hinein kommen, desto mehr wächst die Verwunderung. Wolfgang bleibt mit seiner Wissenschaft auch nicht stehen und wächst von Tag zu Tage," schreibt der Vater am 21. April 1770. In die Zeit dieses kurzen römischen Aufenthaltes verlegt man die Komposition einer Symphonie, deren Echtheit jedoch nicht durchaus verbürgt ist, und zweier Arien für Sopran. Am 8. Mai verließen sie Rom und reisten in Gesellschaft von vier Augustiner Mönchen nach Neapel. Die

Begleitung dieser Mönche war ihnen ganz besonders wertvoll, weil die Landstraßen zu jener Zeit überaus unsicher waren. Ungefährdet jedoch erreichten sie ihr Ziel. Nachdem Wolfgang auch in Neapel mit dem gewohnten Enthusiasmus in den allerhöchsten Kreisen aufgenommen worden war, gab er am 28. Mai ein auch durch pekuniären Erfolg gekröntes Konzert. „Wir haben aber auch Geld nötig" heißt es in einem Briefe vom 26. Mai. Wolfgang schreibt von hier einen Brief, welcher wiederum Zeugnis gibt einesteils von seinem guten Humor, andrerseits von dem Ernst, mit dem er über alles dasjenige urteilt, was seine Kunst betrifft. Er lautet:

Neapel den 5 Juny 1770.

C. S. M.

Heut raucht der Vesuvius stark. Potz Blitz und ka nent aini. Haid homa gfresa beym Herr Doll. Dos is a deutscha Compositeur und a brawa mo. Anjetzo beginn ich meinen Lebenslauf zu beschreiben. Alle 9 ore, qualche volta anche alle dieci mi sveglio, e poi andiamo fuor di casa, e poi pranziamo da un trattore, e dopo pranzo scriviamo e poi sortiamo, e indi ceniamo, ma che cosa? Al giorno di grasso, un mezzo pollo ovvero un piccolo boccone d'arrosto; al giorno di magro, un piccolo pesce; e di poi andiamo a dormire. Est-ce que vous avez compris? Redma dofir soisburgarisch, don as is gschaida. Wir sind Gottlob gesund da Voda und i. Ich hoffe, du wirst dich auch wohl befinden, wie auch die Mama. Neapel und Rom sind zwei Schlafstädte. A scheni Schrift! Net wor? Schreibe mir und sei nicht so faul. Altrimente qualche bastonate di me. Quel plaisir! Je te casserai la tête. Ich freue mich schon auf die Porträte, und i bin corios wi as da gleich siehst; wons ma gfoin, so los i mi

und den Bodan a so mache. Mädle, laß da saga, wo bist denn gwesa, he? Die Oper hier ist von Zomelli; sie ist schön, aber zu gescheut und zu altväterisch für's Theater. Die De Amicis singt unvergleichlich, wie auch der Aprile, welcher zu Mailand gesungen hat. Die Tänze sind miserabel pompös. Das Theater ist schön. Der König ist grob neapolitanisch auferzogen, und steht in der Oper allezeit auf einem Schemerl, damit er ein Bissel größer als die Königin scheint. Die Königin ist schön und höflich, indem sie mich gewiß sechs Mal im Mola (das ist eine Spazierfahrt) auf das Freundlichste gegrüßt hat.

N. S. Meinen Handkuß an die Mama!"

Auf der Rückreise nach Rom, welche am 25. Juni angetreten wurde, erfuhren sie das Mißgeschick, mit dem Wagen umgeworfen zu werden. Während der Vater den Sohn davor beschützte, hinausgeschleudert zu werden, trug er selbst eine nicht unbedeutende Verletzung davon. Das wichtigste Ereignis dieses zweiten Aufenthaltes in Rom war für Wolfgang, daß der Papst ihm das Ordenskreuz vom goldenen Sporn verlieh, wodurch ihm die Ritterwürde zuteil wurde. Es war dies dieselbe Auszeichnung, welche Gluck veranlaßt hatte, sich fortan nicht anders als „Ritter Gluck" zu nennen. Mozart war weniger eitel und hat sich in seinen späteren Jahren niemals „Ritter Mozart" genannt. Nur der weltkluge Vater hielt während einiger Zeit darauf, daß die Kompositionen seines Sohnes mit der Bezeichnung „dal Signore Cavaliere W. A. Mozart" versehen wurden. Nach mehrwöchentlichem Aufenthalte in Rom, während dessen sie Gelegenheit hatten, die Girandola zu bewundern, der Ueberreichung des Neapolitanischen Tributs und andren interessanten Feierlichkeiten beizuwohnen, verließen sie Rom am 10. Juli

und langten am 20. d. M. in Bologna an, um sich dort so lang als möglich auszuruhen, bevor Wolfgangs Anwesenheit in Mailand betreffs der Oper „Mitridate, Re di Ponto" nötig wurde. Die Recitative zu diesem Werke begann er schon in Bologna zu schreiben, doch ließ er sich's im übrigen dort recht wohl sein, da sie beim Grafen Pallavicini eine wahrhaft fürstliche Aufnahme gefunden hatten. „Heute", schreibt Wolfgang, „kam mir die Lust, auf einem Esel zu reiten; denn in Italien ist es der Brauch, und also habe ich gedacht, ich muß es doch auch probieren." Endlich aber mußten sie von dem gastlichen Hause und der liebenswürdigen Familie, die sich ihnen ohne jeglichen Adelsstolz auf die vertraulichste Art genähert hatte, scheiden, denn die Vollendung der Oper rief sie gebieterisch nach Mailand. Vorher erwies die Accademia Filarmonica dem Wolfgang noch die Ehre, ihn nach vorangegangener Prüfung als Compositore unter ihre Mitglieder aufzunehmen. Ueber den Verlauf dieses Aktes erfahren wir von Leopold Mozart folgendes:

„Er mußte nämlich den 9. Oktober Nachmittags um vier Uhr in dem akademischen Saale erscheinen. Da gab ihm der Princeps Academiae und die zwei Censoren (die alle alte Kapellmeister sind) in Gegenwart aller Mitglieder eine Antiphona aus dem Antiphonarium vor, die er in einem Nebenzimmer, wohin ihn der Pedell führte und die Türe verschloß, vierstimmig setzen mußte. Nachdem er sie fertig hatte, wurde sie von den Censoren und allen Kapellmeistern und Kompositoren untersucht, und votiert durch schwarze und weiße Kugeln. Da nun alle Kugeln weiß waren, so wurde er gerufen. Alle klatschten bei seinem Eintritt mit den Händen und wünschten ihm Glück, nachdem ihm vorher der Princeps im Namen der Gesellschaft die Aufnahme angekündigt hatte. Er bedankte sich und damit war es vorbei. Ich war unter-

dessen mit meinem Begleiter auf einer andren Seite des Saales eingesperrt in der akademischen Bibliothek. Alle wunderten sich, daß er es so schnell fertig hatte, da manche drei Stunden mit einer Antiphona von drei Zeilen zugebracht haben. Du mußt aber wissen, daß es nichts Leichtes ist, indem diese Art der Komposition viele Sachen ausschließt, die man nicht darin machen darf, wie man ihm vorhergesagt hatte. Er hatte es in einer starken halben Stunde fertig."

Nun ging er in Mailand, wo sie am 18. Oktober eingetroffen waren, mit emsigem Fleiße an die Vollendung der Oper. Am 3. November schreibt er seiner Schwester: „Bitte Gott, daß die Oper gut gehen möge. Ich bin dein Bruder

W. M.

dessen Finger vom Schreiben müde sind."

Letzteres ist wohl begreiflich, wenn man sich vergegenwärtigt, welche Zeit allein das Kopieren einer Oper kostet, und wenn man erfährt, daß dennoch die erste Probe schon am 12. Dezember stattfand. Am 29. Dezember konnte dann der Vater glückerfüllt das Folgende nach Hause berichten: „Gott sei gelobt! Die erste Aufführung der Oper ist den 26. mit allgemeinem Beifalle vor sich gegangen, und zwey Sachen, die in Mailand noch nie geschehen, sind vorgefallen. Nämlich, daß wider alle Gewohnheit der ersten Sera eine Arie der Primadonna ist wiederholt worden, da man sonst bey der ersten Produktion niemals fuora ruft; und zweytens, daß fast nach allen Arien, delle vecchine parte ausgenommen, ein erstaunliches Händeklatschen und Evviva il Maestro-, Evviva il Maestrino-Ruf erfolgte." Mitridate war aber die fünfte Oper, welche der vierzehnjährige maestrino schuf! Sie ward bei stets vollem Hause nicht weniger denn zwanzigmal gegeben. Unter andrem mußte der Kopist die Partitur

für den Hof in Lissabon abschreiben. Man sieht, wie weit schon damals der Ruf des Maëstrino verbreitet war! Nach all der Arbeit sorgte der Vater nun auch für Erholung und Zerstreuung; sie besuchten zunächst Turin, woselbst sie einer vortrefflichen Opernaufführung beiwohnten. In Venedig aber (wo sie liebevolle Aufnahme bei einem deutschen Kaufmann Namens Wider fanden), wurden sie derart mit Einladungen von dem höchsten Adel überhäuft, daß eine Gesellschaft die andere drängte; außerdem genossen sie die Freuden des Karnevals, und stets standen ihnen herrschaftliche Gondeln zu Gebote, um sich auf den Kanälen dieser Märchenstadt und auf den Wellen der Lagunen schaukeln zu lassen. Ein von Wolfgang veranstaltetes Konzert fiel nach jeder Seite hin glänzend aus. Auf der Rückreise erfuhren sie in Padua, Vicenza und Verona abermals alle möglichen Ehren. Endlich am 26. März 1771 — nach sechzehnmonatlicher Abwesenheit wurden sie wieder von den Ihrigen in der Heimat begrüßt und begreiflicherweise mit offenen Armen empfangen. Ein ruhiger Aufenthalt von längerer Dauer war jedoch dem vielumworbenen jungen Komponisten nicht beschieden, denn kaum war er wieder in Salzburg, als er auch von der Kaiserin Maria Theresia beauftragt wurde, zur Vermählungsfeierlichkeit des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Maria Ricciarda Beatrice eine „theatralische Serenata“ zu schreiben. Somit verließen Vater und Sohn abermals die Ihrigen und kamen am 21. August in Mailand an. Das Textbuch (Ascanio in Alba) erhielt Wolfgang jedoch erst Ende des Monats, und da die Vermählung am 15. Oktober stattfinden sollte, mußte der kleine Mann wieder mit emsigstem Fleiße schaffen. „Der Wolfgang hat die Hände voll zu schreiben, da er das Ballet, welches die zwey Akte oder Teile miteinander verbindet, komponiren muß.“ Nichtsdestoweniger

kann der Vater am 13. September schon berichten, daß die Serenata in zwölf Tagen völlig fertig sein wird. Am 28. September war bereits die erste Probe „mit der ganzen Musik", am 17. Oktober fand die erste Aufführung statt, und am 19. schreibt Leopold Mozart: „Die Serenata hat am 17. so erstaunlich gefallen, daß man sie heute repetiren muß. Alle Kavaliere und andere Leute reden uns beständig auf den Straßen an, um Wolfgang zu gratuliren." Außer dem Honorar erhielt Wolfgang von der Kaiserin eine goldene, mit Diamanten besetzte Uhr. Die Festlichkeiten, welche die Vermählung mit sich brachte, währten bis Ende des Monats, und bei einer solchen brach eine für die Zuschauer bestimmte Tribüne zusammen, sodaß über fünfzig Menschen unter ihren Trümmern begraben wurden. Auf dieser Tribüne hätten auch Wolfgang und sein Vater ihre Plätze finden sollen, doch behütete eine zufällige Verspätung sie vor diesem Mißgeschick, das ihnen, wie so vielen anderen, das Leben hätte kosten können. — Nunmehr flogen dem allezeit schaffensfreudigen jungen Komponisten die Aufträge nur so zu. Für Venedig sowohl wie für Mailand sollte er Opern schreiben und desgleichen eine für die Festlichkeiten, welche gelegentlich der Einsetzung des an Stelle des verstorbenen Erzbischofs Sigismund neu gewählten Kirchenfürsten stattfanden. Zu letzterem Zwecke schrieb Mozart „Il sogno di Scipione" und für Mailand die Oper Lucio Sillo, während der Kontrakt mit Venedig nicht zur Ausführung kam. Ueberall wiederholten sich dieselben glänzenden Erfolge.

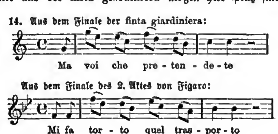
Wieder in Deutschland.

Der März 1773 fand Vater und Sohn wieder bei den heimischen Penaten. Hier schuf letzterer zunächst eine Symphonie, dann ein Concertone für zwei Violionen mit Orchester

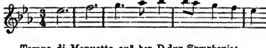
und endlich eine Messe. An diesen Werken spürt man bereits, wie dem jungen Aar die Flügel wachsen: er beginnt sich von der Schablone loszureißen, ohne jedoch formlos zu schaffen, die einzelnen Instrumente bewegen sich selbständiger und die Erfindung weist hie und da schon verheißungsvoll auf den späteren Mozart hin. Von einer abermaligen Reise nach Wien im Sommer 1773 fehlen zuverlässige Berichte, denn Leopold Mozarts Briefe enthalten wenige Mitteilungen von Tatsachen, dagegen liest man einmal: „denn alles läßt sich nicht schreiben" und bald wiederum: „es sind viele Sachen die man nicht schreiben kann." — Im September befanden sie sich wieder in der Heimat, und abermals ward eifrig geschaffen, wofür vier Symphonien, zwei Messen, eine Litanei, zwei Psalmen, zwei Serenaden, ein Divertimento, ein Klavierkonzert und vieles andere aus dieser Zeit Zeugnis ablegen. Der überaus zuverlässige Katalog der Mozartschen Werke von L. R. v. Köchel weist nicht weniger als 32 Werke auf, welche Mozart vom September 1773 bis Ende 1774 komponiert hat! Darunter befindet sich auch die opera buffa in drei Akten „La finta giardiniera", welche er für München zu schreiben hatte.

Ueber den Erfolg derselben schreibt er selbst am 14. Januar 1775 an seine Mutter wie folgt: „Gottlob! Meine Oper ist gestern in Szene gegangen und so gut ausgefallen, daß ich der Mama den Lärm unmöglich beschreiben kann. Erstens war das ganze Theater so voll, daß viele Leute wieder zurück haben gehen müssen. Nach einer jeden Arie war allezeit ein erschreckliches Getös mit Klatschen und Viva Maëstro-Schreyen" u. s. w. Gehört auch diese Oper nicht zu denjenigen, welche, wie seine späteren Meisterwerke dem eisernen Bestand einer jeden guten Opernbühne angehören oder doch angehören sollten, so ist sie dennoch gerade in den letzten Jahren wieder hervorgesucht und mit Beifall auf-

geführt worden. Schubart, der Dichter und dereinstige Gefangene auf dem Hohenasperg schreibt darüber: „Auch eine opera buffa habe ich gehört von dem wunderbaren Genie Mozart; sie heißt: La finta giardiniera. Genieflammen entzücken da und dort, aber es ist noch nicht das stille Altarfeuer, das in Weihrauchwolken gen Himmel steigt — den Göttern ein lieblicher Geruch. Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist, so muß er einer der größten musikalischen Komponisten werden, die jemals gelebt haben." Bemerkenswert ist es, wie richtig Schubart nach Anhören dieses Werkes prophezeit hat, während dasselbe doch immerhin noch eins derjenigen ist, in welchen sich Mozart in Ansehung der Formen der bestehenden Tradition vollständig anbequemt hat; nur in den Finales gestattet er sich eine freiere, selbständige Bewegung und gerade diese sind in der „finta giardiniera" besonders meisterlich. Die schon damals hervortretende Begabung des jungen Maëstro, die verschiedenen Personen scharf zu charakterisieren, eine Begabung, welche er in den Finales am meisten bewähren konnte, mag Schubart jene prophetischen Worte eingegeben haben. Interessant ist es zu beobachten, wie Mozart hie und da schon in manche seiner Jugendwerke Motive bringt, welche uns in seinen späteren Meisterwerken wieder begegnen. Zwei solcher Beispiele aus der finta giardiniera mögen hier Platz finden.




15. Arie des Belfiore aus la finta giardiniera:



Tempo di Menuetto aus der D dur-Symphonie:

Bald nach dieser Oper folgte eine andere „Il re pastore“, die Mozart in Salzburg für die vielen Festlichkeiten, welche dort zu Ehren des Erzherzogs Maximilian veranstaltet wurden, schreiben mußte. Am 7. März war er nach Salzburg zurückgekehrt und schon am 23. April ist die genannte Oper aufgeführt worden! Wenngleich sie außer zwölf Arien nur ein Duett, ein Finale und eine Ouverture aufweist, so muß man doch die Schlagfertigkeit bewundern, mit welcher Mozart in solch kurzer Zeit eine derartige Partitur fertig stellte, die im Autograph nicht weniger als 284 Seiten einnimmt. Gegenüber der vorausgegangenen Oper „La finta giardiniera“ bedeutet sie freilich keinen Fortschritt, doch mag dies weniger in der dem Komponisten so knapp zugemessenen Zeit seinen Grund finden als vielmehr in dem Umstande, daß der Text zu dramatischer Charakteristik kaum irgendwelche Gelegenheit bot. Ueberdies war Mozart gezwungen, sich dem wenig gebildeten Geschmacke des Salzburger Hofes und dem geringen Vermögen der dortigen Sänger anzubequemen, demgemäß es begreiflich ist, wenn Il re pastore eine Art Konzertoper geworden ist. Dennoch brachte auch sie dem Komponisten neuen Ruhm ein; aber trotz aller bis dahin errungenen Erfolge gelang es ihm nicht, in seiner schönen Vaterstadt eine auch nur annähernd auskömmliche Stellung zu finden. Der besorgte, menschenkundige Vater, welcher fürchtete, die Welt möchte seinen genialen Sohn zu früh wieder vergessen, plante

deshalb eine neue Reise, und weil der ebenso hochmütige wie kaltherzige Erzbischof Hieronymus den hierzu nötigen Urlaub verweigerte, nahm Mozart kurzweg seinen Abschied, um sein Glück in der Fremde zu suchen und wenn irgend möglich, eine geeignete feste Stellung zu gewinnen. In Salzburg hatte er bis dahin 150 Gulden jährlich bezogen, der Erzbischof behandelte ihn in schnödester Weise, redete ihn mit Er an und sagte ihm, dem Akademiker von Bologna und Verona, geradezu, daß er von seiner Kunst nichts verstehe und erst aufs Konservatorium in Neapel gehen müsse, um etwas Gehöriges zu lernen. Trotz dessen beauftragte er ihn stets mit Kompositionen, sobald er deren bedurfte, freilich ohne ihm dafür je das geringste Honorar auszahlen zu lassen! Kein Wunder, wenn der also gekränkte 21 jährige Künstler seine Heimat nicht allzuschweren Herzens verließ, reiste er doch überdies in Begleitung seiner vielgeliebten Mutter.

Reise nach Paris und Aufenthalt daselbst.

Alles Nötige zur Reise war beschafft worden; außer dem Gelde, Gepäck jeglicher Art und den unentbehrlichen Musikalien auch der Reisewagen, der zu jener Zeit absolut nötig war, wenn ein Virtuose in anständiger Weise auftreten wollte. Am 23. September 1777 schlug die Abschiedsstunde und mit banger Sorge ließ der Vater Mutter und Sohn ziehen. Er schreibt ihnen später: „Nachdem ihr abgereist ging ich sehr matt über die Stiege und warf mich auf einen Sessel nieder. Ich habe mir alle Mühe gegeben mich bey unserer Beurlaubung zurückzuhalten, um unfren Abschied nicht schmerzlicher zu machen, und in diesem Taumel vergaß ich, meinem Sohn den väterlichen Segen zu geben. Ich lief zum Fenster und gab solchen Euch Beiden nach.“ Wolfgangs Frohnatur machte sich aber

bald wieder geltend und schon von Wasserburg aus schreibt er dem Vater allerhand Schnurren, u. A. daß er unterwegs einem dicken Herrn begegnet sei, dessen „Sinfonie" (Physiognomie) ihm von früher her bekannt gewesen sei. Seine Liebe zum Vater leuchtet hervor aus den Worten „Viviamo come i principi, uns geht nichts ab als der Papa". In München angekommen, machte Wolfgang zunächst dem Theaterintendanten Grafen Serau, dann dem Bischofe von Chiemsee, Grafen Zell, seine Aufwartung. Beide empfingen ihn sehr gütig und auch mit dem Kurfürsten hatte er in Nymphenburg eine längere Unterredung, welche jedoch, nachdem Mozart diesem seine Dienste angeboten hatte, mit folgenden Worten des Kurfürsten endete: „Ja mein liebes Kind, es ist keine Vacatur da. Mir ist leid, wenn nur eine Vacatur da wäre!" Damit empfahl er sich. Ohne also in München etwas Positives erreicht zu haben, verließen sie es und fuhren zunächst nach Augsburg. Sie wohnten im Laub, „wo man Mittags die Person 30 Kr. bezahlt und schöne Zimmerl sind, auch die ansehnlichsten Leute, Engländer, Franzosen ꝛc., da einkehren". In der Familie seines Onkels fanden Mutter und Sohn ebenfalls freundlichste Aufnahme und mit der 19jährigen Cousine Marianne knüpfte Wolfgang ein gar freundschaftliches Verhältnis an. Von besonderem Interesse für ihn war es auch, den damals hochberühmten Klavierbauer Stein zu besuchen; daß aber der Papa ihm vorgeschlagen hatte, sich unter andrem Namen vorzustellen, paßte ihm gerade, denn er war jederzeit zu kleinen Späßen aufgelegt. Er selbst berichtet über diesen Besuch in einem Briefe vom 14. Oktober wie folgt: „Obwohl ich gebeten hatte, still zu halten, wer ich sey, so war Herr v. Langenmantel doch so unvorsichtig und sagte zum Herrn Stein: „Hier habe ich die Ehre einen Virtuosen auf dem Klavier aufzuführen" und schmuzte (schmunzelte) darzu. Ich

protestirte gleich und sagte, ich wäre nur ein unwürdiger Schüler von Herrn Sigl aus München, von dem ich viel tausend Komplimente ausgerichtet habe. Er sagte Nein mit dem Kopfe — und endlich — „sollte ich wohl die Ehre haben, den Herrn Mozart vor mir zu haben?“ — „O nein, sprach ich, ich nenne mich Trazom, ich habe auch hier einen Brief an Sie. Er nahm den Brief und wollte ihn gleich erbrechen. Ich ließ ihm aber nicht Zeit und sagte: Was wollen Sie denn jetzt in dem Brief lesen? machen Sie dafür auf, daß wir in den Saal hinein können, ich bin so begierig Ihre Pianofortes zu sehen. — — „Nun meinetwegen, es sey wie es wolle; ich glaube aber, ich betrüge mich nicht.“ Er machte auf. Ich lief gleich zu einem von den drey Clavieren, die im Zimmer standen. Ich spielte, er konnte kaum den Brief aufmachen, vor Begierde überwiesen zu seyn; er las nur die Unterschrift O, schrie er und umarmte mich und war sehr erfreut.“ — Mozart spielte in einer Akademie, welche die evangelischen Patrizier Augsburgs veranstalteten, wofür ihm ein Honorar von — zwei Dukaten überreicht wurde, und gab außerdem ein eigenes Konzert, welches ihm 74 Gulden einbrachte. War die goldene Ernte mithin nur eine geringe, so war dagegen der Beifall, den er erntete, ein geradezu ungeheurer. Am 26. Oktober galt es, von dem oben erwähnten Bäschen Marianne, das dem Wolfgang inzwischen sehr ans Herz gewachsen war, Abschied zu nehmen; es scheint ihm dies einigermaßen nahe gegangen zu sein, denn er beteuerte dem Vater gegenüber in einem Briefe vom 16. Oktober, daß das Bäsle schön, vernünftig, lieb, geschickt und lustig sei, und bittet ihn, derselben zum Andenken ein paar von den Bijouterien zu senden, welche in Salzburg von den früheren Reisen her massenhaft lagerten. Am 30. Oktober kamen Mutter und Sohn in Mannheim an, welcher Ort zu jener Zeit einen bedeutenden Ruf

als Musikstadt genoß; das dortige Orchester wies allein 34 Streich-Instrumentalisten auf, daneben 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken, war also stärker besetzt als alle gleichzeitigen Kapellen und galt allgemein für das erste Orchester Europas. Aber diesen Ruf verdankte es nicht allein der eben erwähnten starken Besetzung, sondern hauptsächlich dem Dirigenten, Christ. Cannabich, einem trefflich gebildeten und fein empfindenden Musiker, welcher alle Vortragsfeinheiten, die man bis dahin nur von Solisten fordern zu dürfen glaubte, auf das Orchester zu übertragen wußte. So schrieb denn Schubart in seiner Aesthetik: „Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Katarakt, sein Diminuendo wie in die Ferne plätschernder Kristallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch." Ueberdies zählte die Mannheimer Kapelle unter ihren Mitgliedern etwa deren zehn, welche auf ihren Instrumenten als virtuose Vertreter derselben renommiert waren; noch heute kennt der Musiker die Namen der Violinvirtuosen Ignaz Fränzl und Johann Carl Stamitz, des Flötenvirtuosen Joh. Baptist Wendling und des Oboevirtuosen Ludwig August le Brun. Sehr begreiflich also, daß der Aufenthalt an solchem Orte dem jungen Mozart nicht allein gefallen, sondern auch nachhaltigen Einfluß auf ihn ausüben mußte. Sofort fand er die freundlichste Aufnahme im Hause Cannabichs, dessen anmutige Tochter Rosa ein hübsches Talent fürs Klavierspiel besaß, sodaß Mozart sich veranlaßt sah, eine Sonate für sie zu komponieren und ihr täglich eine Stunde zu geben. Die erwähute Sonate ist höchst wahrscheinlich die siebente (in C-dur), welche mit zwei andern (in A-moll und D-dur) in Mannheim gestochen wurde und als Mittelsatz ein Andante un poco Adagio enthält. Mozart schreibt

nämlich seinem Vater, daß Rosa Cannabich ihm das Andante, welches nicht geschwind gehen muß, mit aller möglichen Empfindung vorgespielt habe; damals bedeutete Andante allgemein eine mäßig geschwinde, nicht wie heutzutage eine mäßig langsame Bewegung, und da der Komponist diesmal ausdrücklich verlangt, das Andante solle nicht geschwind gehen, während die Tempo-Bezeichnung „Andante un poco Adagio" sonst wohl kaum in seinen Werken zu finden ist (sicher nicht in seinen Klavier-Sonaten), so dürfte man nicht irre gehen, wenn man jene Sonate (Nr. 309 des Köchelschen Katalogs) für die der Rosa Cannabich gewidmete hält. Auch eine andere weibliche Schönheit Mannheims, Auguste Wendling, die Tochter des berühmten Flötisten, begeisterte ihn dergestalt, daß er zwei französische Lieder „Oiseaux, si tous les ans" und „Dans un bois solitaire" für sie komponierte. Während Mozart von jetzt an, wie's scheint, nicht mehr Violine gespielt hat, muß er als Klavierspieler noch unausgesetzt Fortschritte gemacht haben, denn auch bei den anspruchsvollen Mannheimern erregte er die größte Bewunderung, wie wir aus einem Briefe der Mutter vom 28. Dezember 1777 entnehmen können. Die betreffende Stelle lautet: „Der Wolfgang wird überall hochgeschätzt; er spiellet aber viel anderst als in Salzburg, denn hier sind überall Pianoforte" (im Gegensatz zu den damals üblichen Klavieren) „und diese kann er so unvergleichlich tractiren, daß man es noch niemals so gehört hat: mit einem Wort, Jedermann sagt, der ihn hört, daß seines Gleichen nicht zu finden sey." Aber von der allgemeinen Bewunderung allein konnte man auch damals nicht leben und allerdings scheint Mozart in Mannheim gar keine Einnahmen gehabt zu haben, denn der Vater schreibt am 16. Februar 1778: „Du weißt, daß ich nun gegen 700 fl. schuldig bin." Alle Bemühungen eine feste Anstellung in

Mannheim zu erlangen, scheiterten und somit erwachte in dem Vater der Plan, daß Wolfgang nach Paris gehen sollte, ein Wunsch, dem sich dieser aber gar nicht fügen wollte, und zwar, weil er inzwischen eine tiefe Leidenschaft für die unvergleichliche Sängerin Aloysia Weber, später Frau Lange, gefaßt hatte, von der er sich nicht trennen zu können glaubte. Er hatte seinem Vater allerdings immer nur von ihrem seltenen Talente geschrieben, aber dieser blickte tiefer, und nach manchem ernsten Briefaustausche bestand er doch endlich auf der Abreise nach Paris, welche denn auch am 14. März 1778 erfolgte, nachdem Mozart vorher noch einen kleinen Abstecher nach Kirchheimbolanden und Worms gemacht hatte. Uebrigens war Mozart als Komponist auch in Mannheim sehr fruchtbar gewesen, denn aus dieser Zeit stammen außer mehreren kleineren Sachen, ein Quartett für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, ein Divertimento für 2 Violinen, Viola, Baß und 2 Hörner, ein Divertimento für 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner, ein Konzert für Oboe, eine Sonate für Klavier und Violine in C-dur, eine Arie für Sopran, „Non sò donde vieni“ und eine für Tenor „I cor dolente“.

Nach neuntägiger Fahrt kam Mozart mit seiner Mutter in Paris an. „Wir haben geglaubt, wir könnten es nicht aushalten“ schreibt Wolfgang seinem Vater. Die Hoffnungen, die dieser auf den Pariser Aufenthalt gesetzt hatte, wollten nicht in Erfüllung gehen, denn die Pariser, welche sich dereinst für das Wunderkind begeistert hatten, nahmen an dem herangereiften Künstler wenig Interesse und selbst die allernötigste Behaglichkeit scheint ihnen gefehlt zu haben, denn wir sehen Mutter und Sohn sich mit einer Wohnung begnügen, die dunkel und unfreundlich war und nicht einmal geräumig genug um ein Klavier zu stellen. Ein Lichtblick war es unter diesen Umständen für ihn, hier manche seiner Mannheimer Freunde

zu treffen und in dem Grafen von Sickingen, an den ihn Cannabich empfohlen hatte, einen vornehm empfindenden Musikfreund kennen zu lernen. Von ihm schreibt er: „Er ist ein charmanter Herr, passionirter Liebhaber und wahrer Kenner der Musik.“ Immerhin gab es auch in Paris einige Leute, die einen Begriff von Mozarts Bedeutung hatten; so erteilte Jean le Gros, der Direktor der im Jahre 1725 gegründeten Concerts spirituels, ihm den Auftrag, für eins derselben eine Kirchenmusik zu schreiben, und berichtet die Mutter darüber an den Vater mit nachstehenden Worten: „Der Wolfgang hat sehr viel zu thun, denn er muß bis auf die Charwoche für das Concert spirituel ein Miserere machen, wo drey Chöre und eine Fuge und Duett und Alles darin seyn muß, mit sehr vielen Instrumenten. Künftigen Mittwoch soll es schon fertig seyn, damit es kann probirt werden. — — — Hernach hat er für einen duc zwey Concerte zu machen, eines für die Flöte und eines für die Harfe.“ Ueber das Miserere hatte Mozart seinem Vater später leider folgendes zu berichten. „Das muß ich Ihnen gleich im Vorbeygehen sagen, daß meine Chöre-Arbeit so zu sagen, umsonst war.“ Aus dem ganzen Werke hatte man nämlich nur zwei Chöre aufgeführt, weil — das Konzert sonst zu lange gedauert hätte! Eine andere unangenehme Erfahrung mußte der Aermste machen, indem die Aufführung einer Sinfonie concertante für Flöte, Oboe, Waldhorn und Fagott, welche er für die Mannheimer ihm befreundeten Virtuosen geschrieben hatte, böswillig hintertrieben wurde. Einen wohltuenden Gegensatz zu diesen unliebsamen Vorkommnissen bildete die überaus freundliche Aufnahme, welche Mozart bei dem Duc de Guines fand, der selbst ein vorzüglicher Flötist war, während seine Tochter „magnifique“ die Harfe spielte. Dieser Umstand veranlaßte die Komposition jenes Konzertes für Flöte und Harfe, welches in jüngster Zeit

wieder häufig gespielt wurde, obgleich die Mozartsche Schreibweise für die damals gebräuchliche, sehr unvollkommene Hakenharfe den gegenwärtigen Virtuosen auf der Doppelpedalharfe recht fremd und unbequem sein mag. Da aber die Erfindung in diesem Konzerte eine sehr anmutende, die Form eine konzise und schön abgerundete, endlich die Begleitung des Orchesters zwar diskret, aber keineswegs interesselos ist, so wäre eine pietätvolle und sachverständige Neubearbeitung der Soloinstrumente und namentlich der Harfenpartie durch einen Musiker, der einer solchen Aufgabe gewachsen, wohl zu wünschen, weil die Harfenliteratur sich nicht rühmen kann, viele wirksame und zugleich gediegene Stücke zu besitzen. — Der Herzog de Guines erwies sich übrigens später als ein ziemlich filziger Herr, denn nachdem Mozart seiner Tochter längere Zeit Unterricht gegeben hatte, wollte er diesen mit 3 Louisd'or abfinden, welche Honorierung der selbstbewußte Künstler jedoch entrüstet zurückwies.

Auch die ihm in Aussicht gestellte, wenngleich nicht direkt angetragene Anstellung als Organist in Versailles mit 2000 Livres jährlichen Gehalts schlug er nach eingeholtem Rate bei Baron Grimm und anderen Pariser Freunden aus. „Es ist wenig Geld, man muß 6 Monate in einem Orte verschmachten, wo sonst nichts zu verdienen ist, und sein Talent vergraben," schreibt er seinem Vater. Trotz dessen ließ er sein Talent von egoistischen Leuten ausnützen, die, anstatt seine Arbeiten zu honorieren, ihn mit schönen Redensarten und Versprechungen aller Art abspeisten. So z. B. bat ihn Noverre, der berühmte Ballettmeister an der großen Oper in Paris, die Musik zu einem neuen Ballette zu komponieren, und Mozart willfahrte; aber von einem Honorar war keine Rede, denn er schreibt dem Vater: „Dieses Ballett ist schon vier Mal mit größtem Beyfalle gegeben worden. — Ich will aber jetzt ab-

solument nichts machen, wenn ich nicht im Voraus weiß, was ich dafür bekomme, denn dies war nur ein Freundstück für Noverre." Man wird im Verfolg von Mozarts Leben sehen, wie oft er diesem Vorsatze untreu geworden! Er war stets zu „Freundstücken" nur zu bereit und hat es nie gelernt aus seinem Talente Kapital zu schlagen. — Noverre wollte Mozart auch an den Direktor der großen Oper de Vismes empfehlen, weil er von diesem den Auftrag zu einer Oper zu erwirken hoffte, aber dies kam ebenfalls nicht zur Ausführung und scheint auch kein großer Kummer für Mozart gewesen zu sein, denn er äußert sich darüber gegen seinen Vater mit folgenden Worten: „Wenn ich eine Opera zu machen bekomme, so werde ich genug Verdruß bekommen — das würde ich aber nicht viel achten, denn ich bin es schon gewohnt, wenn nur die verfluchte französische Sprache nicht so hundsföttisch zur Musik wäre! Das ist was Elendes. — Die teutsche ist noch göttlich dagegen — und dann erst die Sänger und Sängerinnen — man sollte sie gar nicht so nennen — denn sie singen nicht, sondern sie schreyen, heulen und zwar aus vollem Halse, aus der Nase und Gurgel."

Eines großen Erfolges sollte sich unser junger Meister aber doch erfreuen, denn eine Symphonie, welche er für das Concert spirituel schrieb, wurde am Fronleichnamstage „mit allem Applause aufgeführt." Es ist dies die erste Symphonie, in welcher Mozart neben den Oboen auch Klarinetten verwendete und überhaupt alle diejenigen Instrumente zur Anwendung brachte, welche man damals als zum „großen Orchester" gehörig betrachtete, nämlich außer den Streichinstrumenten 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Hierüber ist er bekanntlich auch später nur in seltenen Fällen hinausgegangen. Die in Rede stehende Symphonie selbst hat frischen Zug und zeigt überall

die sichere Hand des jungen Meisters, welcher zielbewußt dem Pariser Publikum dasjenige zu bieten weiß, was seiner Auffassungsgabe und seinem Geschmacke genehm ist; von dem Mozart aber, der später die unsterblichen Symphonien in G-moll, Es-dur, D-dur und C-dur schuf, ist freilich in dieser kaum etwas zu spüren. — Während er in solcher Weise tätig war, um sich in Paris nach und nach nicht nur eine geachtete, sondern auch eine leidlich lukrative Stellung zu erobern, traf ihn unerwartet der erste große Schmerz seines Lebens, indem seine treue Mutter nach mehrwöchentlichem Krankenlager aus diesem Leben schied. Am 12. Juni hatte sie noch ihrem Manne geschrieben und über Schmerzen im Arm und in den Augen geklagt, jedoch ohne Todesahnungen zu haben, und schon am 3. Juli 1778 starb sie. Wolfgang wagte es nicht, seinem Vater diese Trauerbotschaft direkt zu übersenden, sondern bat in folgendem Schreiben den ihm befreundeten Abbate Bullinger, daß er jenem die erschütternde Nachricht in denkbar schonendster Weise überbringe.

Paris, den 3. Juli 1778.

Allerbester Freund!

(Für Sie ganz allein.)

Trauern Sie mit mir mein Freund! — Dies war der traurigste Tag in meinem Leben — das schreybe ich um 2 Uhr Nachts — ich muß es Ihnen doch sagen, meine Mutter, meine liebste Mutter ist nicht mehr! — Gott hat sie zu sich berufen — er wollte sie haben, das sah ich klar — mithin habe ich mich in den Willen Gottes gegeben. — Er hat sie mir gegeben, er konnte sie mir auch nehmen. Stellen Sie sich nur alle meine Unruhe, Angst und Sorgen vor, die ich diese vierzehn Tage ausgestanden habe. — Sie starb, ohne daß sie Etwas von sich wußte — löschte aus wie ein Licht.

Sie hat drey Tage vorher gebeichtet, wurde abgespeist und empfing die heilige Oehlung. — Die letzten drey Tage aber phantasirte sie beständig, und heute um 5 Uhr 21 Minuten Abends griff sie in Zügen, verlor also gleich dabey alle Empfindung und Sinne — ich drückte ihr die Hand, redete sie an — sie sah mich aber nicht, hörte mich nicht, und empfand Nichts — so lag sie, bis sie verschied, nämlich in 5 Stunden, um 10 Uhr 21 Minuten Abends — es war Niemand dabey, als ich, ein guter Freund von uns, den mein Vater kennt, Hr. Haine und die Wärterin. — Die ganze Krankheit kann ich Ihnen heute unmöglich schreiben — ich bin der Meynung, daß sie hat sterben müssen, Gott hat es so haben wollen. Ich bitte Sie unterdessen um Nichts, als um das Freundschaftsstück, daß Sie meinen armen Vater ganz sachte zu dieser traurigen Nachricht zubereiten — ich habe ihm mit der nämlichen Post geschrieben — aber nur, daß sie schwer krank ist — ich warte dann nur auf eine Antwort, damit ich mich danach richten kann. Gott gebe ihm Stärke und Muth! — Mein Freund! — Ich bin nicht jetzt, sondern sehr lange her getröstet! — ich habe aus besonderer Gnade Gottes Alles mit Standhaftigkeit und Gelassenheit übertragen. Wie es so gefährlich wurde, so bat ich Gott nur um zwey Dinge, nämlich um eine glückliche Sterbestunde für meine Mutter und dann für mich um Stärke und Muth — und der gütige Gott hat mich erhört und mir die zwey Gnaden im größten Maaße verliehen. Ich bitte Sie also, bester Freund, erhalten Sie mir meinen Vater, sprechen Sie ihm Muth zu, daß er es sich nicht gar zu schwer und hart nimmt, wenn er das Aergste erst hören wird. Meine Schwester empfehle ich Ihnen auch von ganzem Herzen — gehen Sie doch gleich hinaus zu ihnen, ich bitte Sie — sagen Sie ihnen noch nicht, daß sie todt ist, sondern bereiten Sie sie nur so dazu vor — thun

Sie, was Sie wollen — wenden Sie Alles an — machen Sie nur, daß ich ruhig sein kann — und daß ich nicht etwa ein anderes Unglück zu erwarten habe. — Erhalten Sie mir meinen lieben Vater, und meine liebe Schwester. Geben Sie mir gleich Antwort, ich bitte Sie — Adieu, ich bin

Dero

gehorsamster, dankbarster Diener

Wolfgang Amadé Mozart.

Aus Fürsorge:

Rue du gros chenet, vis-à-vis
celle du croissant à l'hôtel des
quatre fils aimont.

Noch am 13. Juli schreibt der Vater, nichts Böses ahnend: „Um Deinen Namenstag, mein liebes Weib, nicht zu verfehlen, schreibe ich unter heutigem Datum, wo der Brief noch sicher einige Tage vorher eintreffen muß. Ich wünsche Dir Millionen Glück, solchen abermals erlebt zu haben, und bitte den allmächtigen Gott, daß er Dich diesen Tag noch viele Jahre gesund und, so viel es auf diesem veränderlichen Welt-Theater möglich, auch vergnügt möge erleben lassen." Wie muß der unglückliche Mann erschüttert worden sein, als ihn während des Schreibens die Todesnachricht erreichte! Denn in demselben Briefe lesen wir die rührenden Worte: „Ich weiß nun, daß meine liebe Frau im Himmel ist. Ich schreibe es mit weinenden Augen, aber mit gänzlicher Ergebung in den göttlichen Willen!" Nun waren aber auch die Tage in Paris für den Sohn gezählt. Der Vater, der für das sittliche Wohlergehen desselben doppelt besorgt war, seitdem die liebende und sorgende Mutter ihm nicht mehr zur Seite stand, suchte ihm die Rückkehr nach Salzburg möglichst verlockend darzustellen und erblickte in dem Entgegenkommen

des Erzbischofs, welcher sich nicht abgeneigt zeigte, den Sohn wieder anzustellen, ein großes Glück. Vater und Sohn sollten zusammen ein Gehalt von 1000 Gulden beziehen. Nach vielem Hin- und Herschreiben sprach der Vater endlich ein kategorisches Wort: „mein nächster Brief wird Dir sagen, daß du abreisen sollst," und der Sohn, welcher allerdings kein Hehl aus seiner Abneigung gegen des Vaters Plan gemacht hatte, folgte der väterlichen Mahnung. Am 26. September verließ er Paris, nachdem er etwas über sechs Monate dort zugebracht hatte. Waren dort seine äußeren Erfolge nur geringe gewesen, so hatte dennoch dieser Aufenthalt in Paris entschieden eine bedeutende Wirkung auf seine künstlerische Entwickelung gehabt. Mozart hat sich dort, vielleicht ganz unbewußt, von den Banden der italienischen Schule frei gemacht, indem er dort Zeuge war von dem weltbekannten, zwischen Gluck und Piccini stattgehabten Wettkampfe, welcher ihn, bei seiner eigenen ungewöhnlichen Begabung für dramatischen Ausdruck, erkennen ließ, daß Gluck den richtigen Weg gewiesen hatte.

Rückkehr nach Salzburg.

Mozart reiste zunächst nach Straßburg, woselbst er ein wenig einträgliches Konzert gab, dann weiter nach Mannheim, das, wie wir wissen, einen besonderen Reiz für ihn hatte, weil viele treue Freunde und nicht zum wenigsten Aloysia Weber ihn magnetisch anzogen. Aber nicht allein diese fesselten ihn in Mannheim länger als dem Vater lieb war, sondern auch die Aussicht, daß ihm die Komposition eines von Herrn von Gemmingen gedichteten Duodramas „Semiramis" übertragen würde, von welcher Arbeit er sich künstlerischen Genuß und pekuniären Erfolg versprach. Doch auch hiervon

wollte der Vater, der die sanguinischen Hoffnungen seines Sohnes selten teilte, durchaus nichts wissen und verlangte peremptorisch seine endliche Heimkehr. Somit sehen wir ihn im Januar 1779 wieder in Salzburg, wo er mit ebenso großer Liebe von Vater und Schwester wie aufrichtiger Herzlichkeit von seinen Freunden empfangen wurde. Er trat hier nun abermals in den Hofdienst und hat seinen Pflichten immer nach jeder Seite hin vollkommen genügt. Als Dirigent suchte er das Salzburger Orchester nach dem Vorbilde des Mannheimer heranzubilden, als Organist begleitete er an den Festtagen zum Gesange und führte die üblichen Zwischenspiele aus, was ihm erwünschte Gelegenheit zum freien Phantasieren bot, endlich auch schrieb er viele Kirchenmusiken für den Gottesdienst, Messen, Vespern und einzelne Messensätze, Offertorien 2c. Aber sein eigentliches Sinnen stand nach der Bühne, daher er auch mit Freuden den Antrag Schikaneders — der mit einer Wandertruppe Vorstellungen in Salzburg gab — Musik zu dem Drama „Thamos, König in Aegypten" zu komponieren, annahm. Dies Werk enthält drei Chöre von hervorragender Bedeutung und fünf Instrumentalsätze. Jene wurden später häufig als Offertorien benützt. Auch eine Oper, deren Text von dem wackeren Freunde des Mozart'schen Hauses, Andreas Schachtner herrührte, wurde während dieser Zeit geschrieben und bis auf die Ouverture und ein Finale vollendet. Das Werk, welches weder vom Dichter noch vom Komponisten einen Namen erhalten hatte, ist später, (1838) als Zaïde, Oper in zwei Akten bei André erschienen. Ouverture und Schlußsatz hat André neu hinzu komponiert und das verloren gegangene Textbuch ward von Carl Gollmick ergänzt. Das Sujet, von dem man vermutet, daß es aus dem Französischen stamme, soll einige Aehnlichkeit mit dem der „Entführung aus dem Serail" gehabt haben;

jedenfalls hatte Mozart recht, wenn er Zaïde nie wieder hervorgeholt hat, nachdem die ihr weit überlegene Entführung entstanden war. So viel uns bekannt, wurde sie nur in Frankfurt a. M. im Jahre 1866 als Akt der Pietät aufgeführt. — Wenn auch diese Schaffenstätigkeit an sich ihn beglückte, so fühlte er sich dennoch in seiner Umgebung, die ihm wohl nur geringes Verständnis entgegenbrachte, ja, hie und da sogar Neid und Geringschätzung durchblicken ließ, keineswegs wohl und man kann es ihm nachfühlen, wenn er mit wahrem Jubel den Antrag entgegennahm, eine große Opera seria für München zu schreiben. Sie sollte im Karneval 1781 aufgeführt werden. So entstand „Idomeneo, König von Kreta", das erste wirkliche Meisterwerk Mozarts. Der Text, von dem Abbate Varesco in Salzburg, gemahnt an die biblische Erzählung von Jephtas Tochter. Er bot neben reichlicher Gelegenheit zur Entfaltung theatralischen Pompes — der damals bei großen Opern unerläßlich schien — auch manche echt dramatische Situationen, die ein Genie wie Mozart wohl auszunützen verstand. Haftet auch dem Idomeneo immerhin noch viel Konventionelles an und enthält die Oper auch, unserem heutigen Empfinden gemäß, ein Uebermaß von Arien gegenüber den wenigen Ensemble- und dem vollständigen Mangel an Finale-Sätzen, so muß man doch konstatieren, daß durch das selbständige Eingreifen des Chors in die Handlung und vermöge der vielen dramatischbelebten Rezitative ein ungemein großer Fortschritt gegenüber dem bis dahin üblichen Opernstile — die Gluckschen Werke aus dessen letzter Periode abgerechnet — erreicht worden war. Zweifellos gebührt Gluck der Ruhm als Reformator der Oper, und ebenso zweifellos hat Mozart von ihm gelernt, aber keiner wird ableugnen, daß dieser eine ungleich reichere Erfindungsgabe besaß und ein größerer absoluter Musiker war als jener.

So erklärt es sich, daß Glucks Opern jetzt nur noch sporadisch auf dieser oder jener Bühne erscheinen, während Mozarts bedeutende Opern noch heute dem festen Repertoire eines jeden künstlerisch geleiteten Operninstituts angehören. Einen großen Teil vom Idomeneo vollendete Mozart in Salzburg, doch erheischte es der damalige Brauch, daß die Partien den Vertretern der Hauptrollen „auf den Leib" geschrieben werden mußten, demgemäß sah sich Mozart auch gezwungen, die Oper an Ort und Stelle, d. h. in München zu vollenden. Am 29. Januar 1781 fand die erste Aufführung statt, zu welcher Vater und Schwester sich in München eingefunden hatten. Dies mag der Grund sein, weßhalb uns keine detaillierte Mitteilungen über die Aufnahme seitens des großen Publikums überkommen sind. Da jedoch der Sohn seinem Vater wiederholt über die glänzende Aufnahme in den Proben berichtete, so bleibt kaum ein Zweifel, daß auch die Aufführung von ungewöhnlichem Beifall begleitet war. Spaßhaft nimmt es sich freilich aus, wenn eine Münchener Zeitung in ihrem Berichte über Idomeneo nicht einmal Mozarts Namen erwähnt, weder Dichtung noch Musik bespricht, sondern nur die „Verzierungen" des berühmten Theaterarchitekten Herrn Hofkammerrats Lorenz Quaglio rühmt!

Idomeneo ist ein Werk, welches die Gegenwart fast nur dem Namen nach kennt, wenngleich einzelne Arien, z. B. „Zefiretti lusinghieri" noch dann und wann in Konzerten gehört werden. Kein Unparteiischer wird jedoch leugnen wollen, daß es — wenn auch einen gewaltigen Markstein in Mozarts Entwickelung bildend — dennoch den heutigen, durch ihn selbst in seinen späteren Jahren hoch gesteigerten Anforderungen nicht vollkommen entspricht. Während Gluck, wenn er eine Oper schrieb, zu vergessen suchte, daß er Musiker sei, so war dies Mozart, seinem innersten Wesen nach, un-

möglich. Er trachtete der dramatischen Wahrheit gerecht zu werden, ohne jedoch die traditionellen Formen des damaligen italienischen Opernstiles aufzugeben. Dies konnte ihm zwar infolge der Rücksichten, welche er auf die Sänger zu nehmen gezwungen war (Raaf z. B. war „auf den alten Schlendrian so erpicht, daß man Blut schwitzen möchte"), nicht überall gelingen, doch ist es immerhin bewundernswert, wie viel er trotz dieser Fesseln erreicht. In der Tat Gewaltiges gelang ihm erst da, wo er, wie in den Chören, den reinen Instrumentalstücken und in den begleitenden Rezitativen frei schalten und walten konnte. Und wie ernst er an seine Aufgabe herantrat, beweist uns u. a. ein Passus aus dem Briefe an seinen Vater vom 25. November 1780: „Sagen Sie mir, finden Sie nicht, daß die Rede von der unterirdischen Stimme zu lang ist? Ueberlegen Sie es recht. — Stellen Sie sich das Theater vor, die Stimme muß schreckbar sein — sie muß eindringen — man muß glauben, es sey wirklich so — wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Richtigkeit überzeugt werden? — Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung seyn. —" Das schrieb vor über 100 Jahren der 24jährige Mozart! — Inzwischen war der Erzbischof von Salzburg nach Wien gereist mit einem stattlichen Gefolge von Dienern und begleitet von den besten Mitgliedern seiner Kapelle, sicherlich um dort als geistlicher Fürst zu imponieren. Mozart nützte diesen Umstand und blieb möglichst lange in München, bis ihn im März ein Befehl des Erzbischofs nach Wien rief. Hier vollzog sich der vollständige Bruch zwischen dem großen Künstler und dem niedrig denkenden Erzbischof, welcher jenen die Abhängigkeit immer in verletzendster und demütigendster Weise fühlen ließ. Ueberdies verweigerte er ihm stets die Erlaubnis

zur Mitwirkung in andren Musikaufführungen als den seinigen. Am 11. April schreibt Mozart: „Was mich halb desperat macht ist, daß ich an dem nämlichen Abend, als wir die Sch— Musique da hatten, zur Gräfin Thun invitiert war und also nicht hinkommen konnte, und wer war dort? Der Kaiser! Adamberger und die Weigel waren auch dort und hat jeder 50 Dukaten bekommen. —" Mozart, der übrigens statt der 500 fl. festen Gehaltes immer nur 400 fl. erhielt, bekam für diese außerordentlichen Dienstleistungen in Wien nur selten eine ganz geringe Entschädigung, mußte aber mit den Kammerdienern und Köchen zusammen speisen! So ist es begreiflich, wenn es zu einem heftigen Auftritte zwischen ihm und dem Erzbischof kam, welchen Mozart in folgender Weise schildert: „Erzb.: Nun, wann geht er denn, Bursch? — Ich: „Ich habe wollen heute Nacht gehen, allein der Platz (auf der Post) war schon bestellt." — Dann ging's in einem Odem fort, ich seye der liederlichste Bursch, den er kenne; kein Mensch bediene ihn so schlecht wie ich; er rate mir, heute noch wegzugehen, sonst schreibt er nach Haus, daß die Besoldung eingezogen wird, — man konnte nicht zu reden kommen, das ging fort wie ein Feuer. Ich hörte alles gelassen an, er lügte mir ins Gesicht, ich hätte 500 fl. Belohnung, hieß mich einen Lump, Lausbub, einen Fex, — o, ich möchte Ihnen nicht alles schreiben. Endlich, da mein Geblüt zu stark in Wallung gebracht wurde, so sagte ich: Sind also Ew. H. F. Gnaden nicht zufrieden mit mir? —, Was, er will mir drohen? Er Fex, o, er Fex! Dort ist die Tür! Ich will mit einem solchen elenden Buben nichts mehr zu tun haben! — Endlich sagte ich: „Und ich mit Ihnen auch nichts mehr."

Der Vater suchte den Sohn zu besänftigen und auch der Erzbischof hätte ihn gar zu gerne in seinen Diensten be-

halten, aber der gekränkte Künstler blieb fest bei seinem Vorsatz, die unwürdige Stellung aufzugeben. Am 8. Juni fand er sich mit seinem Entlassungsgesuch im Vorzimmer des Kirchenfürsten ein und wandte sich wegen der Audienz bei demselben an den Grafen Arco. Dieser nannte ihn einen Flegel, Burschen rc. und warf ihn mit einem Fußtritte zur Tür hinaus! Heute noch pilgern ganze Scharen nach Salzburg, um die bescheidenen Stätten, welche Mozarts Fuß betreten hat, aufzusuchen, aber um Seiner Hochfürstlichen Gnaden Hieronymus und um Graf Arcos Prunkgemächer kümmert sich keine Seele! Außer den Denkmälern, die Mozart sich selbst gesetzt hat, wurden ihm erzene und steinerne geweiht und mit Liebe und Verehrung gedenken Millionen unseres herrlichen, so schnöde mißhandelten Meisters, aber jener Männer, des Herrn wie des Dieners, die sich selber ein dauerndes Schandmal gesetzt haben, gedenkt man nur mit Abscheu und — Mitleid!

In Wien.

Mozart war sein Leben lang Optimist, während sein Vater, Welt und Umstände mit nüchternem Blicke betrachtend, die Hoffnungen des Sohnes, die dieser auf seinen Wiener Aufenthalt setzte, nicht teilte und dessen Sorglosigkeit für Leichtsinn und Leichtfertigkeit hielt. Das gab zu manchem ernsten, zuweilen sogar heftigen Meinungsaustausch Anlaß. Aber des Sohnes hingebende Liebe zu seinem aufrichtig verehrten Vater ließ es zu einem wirklichen Bruch nicht kommen, und den Vater versöhnte es, als er gewahrte, daß jener sich alle erdenkliche Mühe gab, sein Talent unausgesetzt zu betätigen und durch dasselbe — Geld zu erwerben. Mozart nahm Scholaren an, gab Konzerte, bemühte sich am kaiser-

lichen Hofe zu spielen, was ihm auch gelang, und konnte seinem Vater am 9. Juni 1781 sogar schreiben, daß Graf Rosenberg dem „vornehmen Akteur" Schrider den Auftrag erteilt habe, sich nach einem guten Opernbuche für ihn umzusehen. Nachdem ein solches verworfen worden, entschied man sich für „die Entführung aus dem Serail". Das Textbuch ist nach einem Singspiel von L. F. Bretzner von Stephanie dem Jüngeren bearbeitet worden. Der Termin für die erste Aufführung mußte mehrere Male hinausgeschoben werden, aber das war dem Komponisten gerade recht, weil er sein Werk nun „mit mehr Ueberlegung schreiben konnte". Endlich am 12. Juli fand die erste Vorstellung statt und dann folgten rasch deren mehrere, welche „ungeachtet der erschrecklichen Hitze gestrotzt voll" waren. In einem Wiener Berichte heißt es: „Die Entführung ist voll Schönheiten. Sie übertraf die Erwartung des Publikums, und des Verfassers Geschmack und neue Ideen, die hinreißend waren, erhielten den lautesten Beifall." Wohltuend berührt es, wenn Mozart in seinem Briefe an den Vater offen und unbefangen bekennt: „Es tut einem doch wohl, wenn man solchen Beifall erhält." Die Entführung ist, wenn man von Bastien und Bastienne und der unvollendeten Zaïde absieht, die erste deutsche Oper, welche Mozart schuf und zugleich die erste deutsche komische Oper, die überhaupt geschrieben worden. Zwar hatte Joh. Adam Hiller bereits das deutsche Singspiel geschaffen und einige Nachfolger gefunden, aber in diesen Werken war alles Dramatische in den Dialog gelegt und die eingestreuten Musikstücke bedeuteten Ruhepausen, während Mozart, ohne den Dialog gänzlich zu verbannen, doch aber viele, und gerade die bedeutendsten Momente musikalisch illustrierte. Mit wie viel Nachdenken und ernstlichem Erwägen er schuf (obgleich die Natur ihm einen schier un-

erschöpflichen Born musikalischer Erfindung verliehen hatte, sodaß ein ganz unbekümmertes Schaffen wohl entschuldbar gewesen wäre) und wie streng er gegen sich war, erkennt man aus seinen Aeußerungen über die Arie „Solche hergelaufene Laffen". Er schreibt seinem Vater: „Das Drum beim Barte des Propheten ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn immer wächst, so muß, da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende, das Allegro assai ganz in einem anderen Zeitmaße und anderem Tone eben den besten Effekt machen. Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorne befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabey vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen Ton zum F (dem Ton der Arie) sondern den weitern A minore dazu gewählt." Und über die Arie der Konstanze „Ach, ich liebte" schreibt er selbst, daß er sie ein wenig der geläufigen Gurgel der Mdlle Cavalieri aufgeopfert habe. „Trennung war mein banges Los und nun schwimmt mein Aug in Tränen" habe er, soviel es eine welsche Bravouraria zulasse, auszudrücken gesucht. Wir ersehen hieraus, daß die Arien der Konstanze (die einzigen Nummern der Oper, an denen wir heute in gewisser Beziehung Anstoß nehmen) auch von ihm nicht gutgeheißen wurden, und daß er mit innerem Widerstreben der Sängerin und dem Publikum die unumgänglichen Konzessionen machte. Dagegen haben wir uneingeschränkt das wunderbar gelungene, nicht allein durch Herbeiziehung der türkischen Schlaginstrumente erzielte Lokalkolorit, die tiefe Innigkeit in der Partie des Belmonte, den

köstlichen, niemals aber karikierenden Humor, mit dem die Figur des brutalen Osmin ausgestattet ist. Ueberhaupt die scharfe Charakterisierung jeder einzelnen Person (nicht allein mit Hilfe des Orchesters, sondern auch durch die eigene Tonsprache erzielt) und endlich die vollendet meisterliche Behandlung alles Technischen und Formalen an diesem Werke des 25jährigen Mozart zu bewundern.

Jetzt hat sich das Genie Mozarts zur vollen Reife entfaltet und alle seine Werke, welche uns, trotz ihres mehr denn hundertjährigen Bestehens noch heute entzücken und selbst auf einen Genius wie Beethoven von größtem Einflusse gewesen sind, datieren vom Jahr 1781 ab. Selbstverständlich entstehen auch jetzt noch Werke von geringerer Bedeutung, die er aus Liebenswürdigkeit für befreundete Künstler, oder aus Galanterie gegen Schülerinnen eilig hinwirft, aber sie verschwinden gegenüber der großen Anzahl unsterblicher Meisterwerke. Da diese alle den Verehrern unsres Helden ungleich vertrauter sein werden, als dessen frühere Werke, zum Teil sogar vollständig populär geworden sind, so dürfte es von jetzt ab überflüssig erscheinen und auch die unserem Buche gezogenen Grenzen überschreiten, wenn wir solche einer ausführlichen Würdigung, oder gar musikwissenschaftlichen Analyse unterziehen wollten. Im großen und ganzen werden wir also im Verfolg hierauf verzichten.

Inmitten des Schaffens der Entführung fand Mozart noch Zeit und Kraft, auf besonderen Wunsch seines Vaters die sogenannte Haffnermusik (zu einer Festlichkeit im Haffnerschen Hause) zu komponieren, eine Serenade in sechs Sätzen, die er später durch Hinweglassung zweier Sätze zu der bekannten, reizend frischen D-dur-Symphonie (Nr 385 des Köchelschen Verzeichnisses) umgestaltete. Freilich mußte er zu dieser Arbeit oft die Nächte zu Hilfe nehmen.

Jetzt begann für Mozart eine aufregende Zeit. Nachdem er infolge der Entlassung aus erzbischöflichen Diensten die damit verbundene Dienstwohnung hatte verlassen müssen, mietete er einige Zimmer bei Madame Weber, der Mutter seiner einst angebeteten Aloysia, nunmehrigen Madame Lange. In diesem Hause, genannt „Zum Auge Gottes" (am Petersplatze Nr 574) empfand er es überaus wohltuend, daß ihm hier die kleinlichen Sorgen ums Prosaische des Lebens in liebenswürdiger Weise abgenommen wurden. Drei jüngere Schwestern der Aloysia lebten noch bei der Mutter und nach einiger Zeit erwachte in Mozart für die eine derselben, die liebliche Konstanze, ein warmes Interesse, welches sich bald bis zu herzlicher und aufrichtiger Liebe steigerte. Konstanze erwiderte diese Neigung und bald verlobten sie sich einander. Aber der Brautstand wurde dem guten Mozart gar sehr vergällt, teils durch die abscheulichen Lügen und Verleumdungen, welche nun manche Leute, namentlich der „Erzbube Winter" in München über ihn zu verbreiten wußten, teils durch die Hartnäckigkeit, mit welcher der Vater seine Einwilligung zu dieser, ihm nicht passend erscheinenden Verbindung verweigerte, teils endlich durch launenhafte Anwandlungen der Braut selbst.

Schließlich aber wurden alle Widerwärtigkeiten und Hindernisse überwunden, und auch die Einwilligung des Vaters traf ein, obschon erst am Tage nach der Hochzeit, welche am 4. August 1782 im engsten Freundeskreise gefeiert ward.

Am eigenen Herde.

Bis zum frühen Tode Mozarts blieb die Ehe eine durchaus glückliche. Manche anmutende Mitteilungen sind uns überliefert worden, welche Beweise von dem schönen Verhält-

nisse der Ehegatten zueinander erbringen. Es mögen deren einige hier folgen.

Im Augarten spazieren gehend bat Konstanze ihren Mann, sie zum Schein zu schlagen, damit er sich überzeuge, wie lieb ihr kleiner Hund sie habe, denn dieser würde ihn unfehlbar wütend ankläffen. In demselben Augenblicke, als Mozart den Scherz ausführte, trat der Kaiser dem jungen Paare aus seinem Sommerhause entgegen und rief: „Ei, ei, erst drei Wochen verheiratet und schon Schläge!" Mozart hatte natürlich nichts eiligeres zu tun, als den Vorgang zu erklären. Ein anderes Mal sagte der Kaiser zu Konstanze, nachdem in Wien gerade viel über die unglückliche Ehe ihrer bedauernswerten Schwester Aloysia verlautet hatte: „Was für ein Unterschied ist's, einen braven Mann zu haben!"

Als Konstanze einst sehr krank war, saß Mozart komponierend an ihrem Lager und sorgte ängstlich, daß Grabesstille um sie herum herrschte, damit sie ruhig schlummern könne; da polterte plötzlich ein Diener mit Lärmen in die Stube, und Mozart, der rasch winken wollte, stille zu sein, rückte hastig, ein offenes Federmesser in der Hand haltend, mit dem Sessel rückwärts, wobei er sich unglücklicherweise die Klinge bis ans Heft in den Schenkel stieß; er verbiß sich aber den Schmerz und gab keinen Laut von sich. Noch längere Zeit nach ihrer vollständigen Genesung empfing er jeden Besuch mit dem Finger an den Lippen und einem leisen „pst"; so sehr hatte er sich daran gewöhnt, für Ruhe in ihrer Umgebung zu sorgen. Von der Frau Konstanze gibt uns der wackere Niemtschek, ein treuer Freund des Mozartschen Hauses, folgende anmutende Schilderung: „In seiner Ehe mit Konstanze Weber lebte Mozart vergnügt. Er fand an ihr ein gutes liebevolles Weib, die sich an seine Gemütsart vortrefflich anzuschmiegen wußte und dadurch sein ganzes Zutrauen und

eine Gewalt über ihn gewann, welche sie nur dazu verwendete, ihn oft von Uebereilungen abzuhalten. Er liebte sie wahrhaft, vertraute ihr alles, selbst seine kleinen Sünden — und sie vergalt es ihm mit Zärtlichkeit und treuer Sorgfalt." Die obige Erwähnung „kleiner Sünden" beweist, daß auch Mozart nicht frei von menschlichen Schwächen gewesen ist. Wollte man Mozart, der gewiß ein idealer Künstler war, auch als idealen Menschen darstellen, so würde man kein der Wahrheit entsprechendes Bild liefern. Aber entstellen kann es das Bild dieses seltenen Mannes auch nicht, wenn man, der Wahrheit die Ehre gebend, zugesteht, daß er nie gelernt hatte, seine Ausgaben mit seinen Einnahmen in Einklang zu bringen, daß er Bedürftigen mit vollen Händen gab, wenn auch zu Hause die Not lauerte, daß er zuweilen für weibliche Schönheit mehr als recht empfänglich war, trotzdem er ein „liebevolles Weib" besaß, daß er nicht nur bei seinen Arbeiten sich gern durch ein Glas Wein stärkte, sondern auch fröhlichen Gelagen vielleicht allzugern beiwohnte. Trotz aller dieser Schwächen, die ja auch unzähligen Alltagsmenschen anhaften, ohne daß man Aufhebens davon macht, kann man auch auf Mozart das anwenden, was Lewes von Goethe sagte: „Er war groß, wenn auch nur an Hoheit der Seele, an einer Hochherzigkeit, die keine Spur von Neid, von Kleinlichkeit, von Niedrigkeit seine Gedanken beflecken oder entstellen ließ. Er war groß, wenn auch nur in seiner Liebesfülle, seinem Mitgefühl, seinem Wohlwollen. Er war groß, wenn auch nur in seiner riesenhaften Tätigkeit." Vergegenwärtigt man sich schließlich, wie zu Mozarts Zeit in Wien eine besonders lockere Lebensweise durchaus gang und gäbe war, so wird selbst derjenige, welcher in ethischer Beziehung den genialen Menschen mit ganz demselben Maßstabe mißt, wie jeden andern, Mozarts Schwächen milde beurteilen müssen.

Ein besonderes Glück für Mozart war es, daß seine Konstanze, mochte sie auch kein volles Verständnis für seine ganze Größe haben, dennoch Anteil an seinem künstlerischen Wirken und Schaffen nahm; sie spielte nicht übel Klavier und sang immerhin tüchtig genug, um in Salzburg die Sopransoli in Mozarts C-moll-Messe, welche eine gut gebildete Sängerin verlangen, übernehmen zu können. Eigentümlich war ihre Vorliebe für Fugen, durch welche sie auch ihren Gatten, der bis dahin Klavierfugen nur improvisiert hatte, veranlaßte, eine solche zu Papier zu bringen. Auch zwei Sonaten wurden für sie geschrieben.

Es ist schon vorübergehend erwähnt worden, wie schwer Mozart mit Sorgen um die Existenz zu kämpfen hatte, weil er eben zu sorglos war und trotz aller großartigen Erfolge, wohl als Komponist, wie als Klavierspieler, zunächst keine so sichere Anstellung fand. So trug er sich denn ernstlich mit dem Plan, wieder nach Paris und London zu reisen und begann zu dem Behufe eifrig Französisch und Englisch zu studieren, um das Vergessene einzubringen. Es hat sich ein Buch erhalten mit allerhand Uebungen im Englischen, welches später, als Mozart einmal den heroischen Plan faßte, ein guter Haushälter zu werden, zum Aufschreiben von Einnahme und Ausgabe diente. Sein Vater aber wußte ihn davon zu überzeugen, daß es ein allzu gewagtes Unternehmen sei, wenn er aufs Ungewisse hin Wien verlasse, wo ihm doch einige Hoffnungen winkten und wo er doch einer, wenn auch bescheidenen Existenz immerhin gewiß sein könne. Eine solche wurde ihm denn auch endlich zu teil, als der Kaiser ihn zu seinem Kammermusikus mit einem Gehalte von 800 fl. ernannte; wenig ward dafür von ihm verlangt, und als er einst (wahrscheinlich um ihn darnach als Steuerzahler einzuschätzen) seine Einnahmen verzeichnen mußte, schrieb er neben diesen

Posten: „Zuviel für das, was ich leiste, zu wenig für das, was ich leisten könnte.“ Sein Vater, welcher am 28. Mai 1787 starb, hat die Freude nicht erlebt, von dieser Anstellung zu erfahren. Ferner bewies der Kaiser seinem Kammermusikus dadurch sein andauerndes Interesse, daß er ihm die Komposition des „Schauspieldirektor“ und des „Figaro“ übertrug, auf welche Werke wir später zurückkommen werden.

Ueber seine Lebensschicksale ist einstweilen noch das Folgende zu berichten. — Nachdem er seinerzeit den Plan einer Kunstreise nach Paris und London aufgegeben hatte, trug er sich später doch wieder mit ähnlichen Plänen, hoffend, daß er sich dadurch mit einem Male all den drückenden Verhältnissen entwinden werde, die er wie eine schwere Kette mit sich schleppte, die ihn aber doch bis an sein Lebensende gepeinigt haben. Sehr erfreulich war ihm daher das Anerbieten des Fürsten Lichnowski, ihn in seinem Wagen mit nach Berlin zu nehmen, wohin den Fürsten mannigfache Pflichten riefen. So ward die Reise denn im Frühjahr 1789 angetreten und führte sie zunächst über Prag nach Dresden. Hier erneuerte Mozart die Bekanntschaft mit seiner alten Freundin Madame Duschek und gewann einen neuen Freund und Verehrer in Körner, dem Vater des Dichters. Am 14. April spielte er am sächsischen Hofe, wofür er eine goldene Dose — die wievielste? — erhielt. Weiter ging es nach Leipzig. Hier verkehrte er mit Vorliebe im Hause des Kantors Doles, welcher ihm, als er in der Thomaskirche vor geladenen Zuhörern ein Orgelkonzert gab, die Register zog, und in so hohem Grade begeistert war von Mozarts Spiele, daß er in die Worte ausbrach: „So hat nur noch Bach gespielt!“ Mit größter Bereitwilligkeit folgte er in dieser Stadt, welche sich schon damals eines regen Musiklebens erfreute, all den unzähligen Einladungen, sich in den Kreisen, wo man Kammer-

musik pflegte, hören zu lassen. Auf der Rückreise von Berlin gab er am 12. Mai ein eigenes Konzert im Saale des Gewandhauses, diesem altehrwürdigen wunderbar akustischen Raume, welcher nun auch vor kurzem den Ansprüchen der Gegenwart zum Opfer fallen mußte. In diesem Konzerte führte er unter anderem seine Symphonie in D-dur ohne Menuett auf; das heikle Finale wollte bei der Probe durchaus nicht gelingen, die Musiker, welche sich in die synkopierten Rhythmen nicht finden konnten, kamen nicht aus der Stelle, und um sie ins Feuer zu bringen, trat der Komponist den Takt mit dem Fuße so stark, daß ihm die Schuhschnalle absprang. Nun ging's. Noch heute enthält die Bibliothek der Gewandhauskonzerte die Stimmen, welche damals benützt wurden und deren eine die Notiz von diesem Vorkommnis enthält. Der Name „Schnallensymphonie" ist ihr, mindestens in Leipzig, zum Unterschiede von Mozarts andren D-dur-Symphonien verblieben. Dieses einzige Konzert, welches Mozart je in Leipzig gab, hat der humor- und gemütvolle Dialektdichter Edwin Bormann in seinem „Buch vom Klabberstorche" als Stoff zu einem Gedichtchen benützt, welches mit den folgenden reizenden Zeilen endet:

Un Weiße der wandt sich zu Hillern un lacht:
„Der Storch, der den Mozart zur Welt gebracht,
Das war gewiß ä dorch un dorch
Kontrabunkdisch gebildeter Klabberstorch!"
„„Nee Freindchen,"" spricht Hiller mit Wohlbedacht,
„„Den Mann da, den hat kee Storch gebracht,
Der is entweder vom Himmel gefallen
Oder 's bracht 'en ä ganses Schock Nachdigallen.""

In Berlin, oder vielmehr in Potsdam fand er bei Friedrich Wilhelm II die gnädigste Aufnahme; der König kannte und liebte seine „Entführung aus dem Serail" und seine Streichquartette und war aufrichtig erfreut, Mozart per-

sönlich kennen zu lernen. Er zog ihn regelmäßig zu allen Hofkonzerten herbei und verlangte häufig ihn zu hören. Schließlich trug er Mozart die Stelle eines Kapellmeisters mit 3000 Talern jährlichen Gehaltes an. Und Mozart? Er konnte nur die Worte hervorbringen: „Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen?“ worauf der König ihm Zeit zu reiflicher Ueberlegung gnädigst gewährte und überdies das Versprechen gab, die Stellung für ihn offen zu halten, auch wenn er sich erst nach einiger Frist entscheiden würde. Nach Wien zurückgekehrt, erbat er sich bei einer Audienz beim Kaiser Joseph seine Entlassung; als dieser ihn aber mit herzlichem Tone fragte: „Wie, Sie wollen mich verlassen, Mozart?“ war er so von Rührung ergriffen, daß er antwortete: „Ew. Majestät, ich empfehle mich zu Gnaden, ich bleibe.“

So ließ er diese günstige Gelegenheit, sein schmales Gehalt von 800 Gulden aufzubessern, ungenützt vorübergehen, und als man ihm darüber Vorwürfe machte, rief er, halb ärgerlich über sich selbst: „Der Teufel denk' in solcher Stunde daran!“ Kaum war er wieder nach Wien zurückgekehrt, es war am 4. Juni, so komponierte er ein Streichquartett für den König von Preußen, welches dieser mit einer kostbaren Dose und 100 Fr.dor honorierte; aber trotz dieser glänzenden Einnahme blieb seine Lage eine recht traurige, da eine schwere Erkrankung seiner Konstanze ihm ungewöhnlich große Kosten verursachte und er überdies stets in Angst und Sorge um ihr Leben schwebte. Am 17. Juli schreibt er seinem Freunde Puchberg: „ich bin doch sehr unglücklich! immer zwischen Angst und Hoffnung!“ — Seine letzte Kunstreise als Virtuose unternahm Mozart im Jahre 1790, abermals in der Hoffnung, seinen stark zerrütteten Finanzen aufzuhelfen; in solch großer Not hatte er sogar zu Wucherern seine Zuflucht nehmen müssen und war dadurch in immer größere

Verlegenheit geraten. In dieser trüben Zeit schien sogar sein Schaffensdrang, der stets ein so mächtiger gewesen war, nachzulassen.

Kaiser Leopold, der Nachfolger Joseph II, sollte am 9. Oktober in Frankfurt a. M. gekrönt werden, und da diese Feierlichkeit voraussichtlich eine große Anzahl Fremder nach Frankfurt locken würde, so hielt Mozart es für klug, seine Schritte dorthin zu lenken. Am 29. September meldet er seiner Frau, daß er nach sechstägiger Fahrt glücklich angekommen und in einem Gasthofe in Sachsenhausen abgestiegen sei. Dann heißt es später: „Nun bin ich fest entschlossen, meine Sachen hier so gut als möglich zu machen, und freue mich dann herzlich wieder zu Dir. — Welch herrliches Leben wollen wir führen, — ich will arbeiten — so arbeiten — um damit durch unvermutete Zufälle nicht wieder in so eine fatale Lage zu kommen!" u. s. w. Das Konzert fand am 14. Oktober im Theater statt. Hier hat er unter anderem höchst wahrscheinlich das im Jahre 1788 komponierte Konzert in D-dur gespielt, welches später allgemein unter dem Namen „Krönungskonzert" berühmt geworden ist. In Mainz, wohin sich Mozart nun begab, entstand das schöne, von Tischbein gemalte und sehr bekannt gewordene Porträt, welches von Zeitgenossen als sehr ähnlich anerkannt wurde. Die Rückreise führte ihn nach seinem geliebten Mannheim, wo er noch viele seiner alten Freunde antraf, die Orgel spielte und auch einer Probe seines Don Giovanni beiwohnte, bei welcher Gelegenheit er die zu langsamen Tempi rügte und selbst die richtigen markierte. In München ward er durch den Kurfürsten mit der Aufforderung beehrt, in einem Hofkonzerte zu spielen, damit der König Ferdinand von Neapel ihn höre. Mit Bezug darauf, daß Mozart in Wien übergangen worden war, als dort zu Ehren dieses Monarchen ein Hofkonzert stattfand,

schreibt Mozart an seine Frau: „Eine schöne Ehre für den Wiener Hof, daß mich der König in fremden Landen hören muß." Genauere Nachrichten über diese Reise finden sich nicht, doch ist es mehr als wahrscheinlich, daß der pekuniäre Erfolg ein nur mäßiger war. Diese Frankfurter Reise war, wie bereits erwähnt, die letzte, welche Mozart speziell als Klaviervirtuose unternahm. Wir sehen ihn zwar später noch einige Male in Prag, aber nur um den Aufführungen seiner Opern Figaro, Don Giovanni und Titus beizuwohnen. Da wir nun, um in diesem Abschnitte vorzugsweise den äußeren Lebensgang des Künstlers in den ersten Jahren seines Ehestandes zu schildern, die fernere Entwickelung des Komponisten unbeachtet ließen, so müssen wir nunmehr zu der Zeit zurückkehren, da er seine Entführung geschrieben hatte.

Die Meisterjahre.

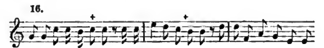
Begreiflicherweise war Mozart nach dem glänzenden Erfolge der Entführung begierig, abermals eine Oper zu schreiben, und wirklich begann er schon im Jahre 1783 die Komposition einer opera buffa „L'oca di Cairo", doch ist dieselbe unvollendet geblieben, wahrscheinlich wegen des sehr wenig gelungenen Textbuches. Dann folgte im Jahre 1786 die einaktige, nur aus Ouverture und vier Gesangsnummern bestehende Oper „Der Schauspieldirektor", welche auf Wunsch des Kaisers Joseph komponiert und zu Ehren der Generalgouverneure der Niederlande am 7. Februar 1787 in Schönbrunn aufgeführt wurde. Köchel berichtet, daß Cimarosas „L'impresario in angoscie" im Jahre 1791 unter Goethes Mitwirkung als komische Oper unter dem Titel „Theatralische Abenteuer" bearbeitet worden, und zwar mit Benutzung sämtlicher Nummern aus dem Schauspieldirektor. Auch später

hat das kleine Werk mehrfache Umgestaltungen erfahren, von denen die Bearbeitung durch Louis Schneider die bekannteste und beliebteste geworden ist. Obgleich Otto Jahn sich nicht ganz mit Unrecht sehr entrüstet über diese Bearbeitung ausspricht, da sie Mozart selbst als „verliebten Fant“ auf die Bühne bringt, so muß man doch heute zugestehn, daß sie die Vorstellung, welche sich die Welt von Mozarts Persönlichkeit macht, nicht wesentlich getrübt hat, weil dieser gleichzeitig auch von seiner liebenswertesten Seite, als stets hilfsbereiter, opferfreudiger Mensch dargestellt wird.

Dieser kleinen Oper folgte das unsterbliche Meisterwerk, welches er der Welt in seinem Figaro (le Nozze di Figaro) geschenkt hat, ohne Frage wohl die vollendetste komische Oper, welche überhaupt existiert. Um so wunderbarer erscheint dies, als ein Intriguenspiel, wie Figaro ist, der musikalischen Behandlung eigentlich widerstrebt, mindestens der Musik durchaus nicht bedarf. Jedoch muß man zugeben, daß Da Ponte den Stoff von Beaumarchais sehr geschickt verwertete und namentlich sich keine Gelegenheit entgehen ließ, am richtigen Orte diejenige Poesie anzubringen, welcher Mozart bedurfte, um sich gleich sehr als absoluten, wie als dramatischen Tonsetzer offenbaren zu können. Das eben ist Mozarts Größe, daß er dramatisch wahr bleibt ohne zu vergessen, daß die Musik eine gefestigte Form, eine schöne Architektur nicht entbehren kann. Leider kann man nicht übersehen, wie unsittlich im Grunde das leitende Motiv der Handlung und wie wenig von dramatischer Gerechtigkeit die Rede ist, da der Schluß in ziemlich salopper, fast möchte man sagen frivoler Weise verläuft. Aber man muß sich daran erinnern, daß dergleichen kaum Anstoß erregen konnte in einer Zeit, da Heinses „Kirschen“, „Ardinghello“ und ähnliche schlüpfrige Sachen mit Begierde selbst von jungen Mädchen gelesen wurden; konnte es doch die Braut

Herders wagen, ihr Wohlgefallen an Wielands neuem Amadis ihrem Bräutigam auszusprechen! Wie aber hat Mozart es verstanden, den Text durch seine absolut schöne Musik zu adeln! Man kommt beim Anhören der Musik gar nicht dazu an die Frivolität des Textes zu denken. Eine eingehende Analyse der Oper dürfte hier nicht am Platze sein, da eine vollkommene Vertrautheit der Leser mit dieser außerordentlich populären Oper wohl vorausgesetzt werden darf. Zu bedauern bleibt aber, daß die volle Wirkung, welche der Figaro hervorbringen könnte (und das ist auf alle Mozartschen Opern anzuwenden) häufig stark beeinträchtigt wird durch die Größe unserer jetzigen Opernhäuser, auf die sie nicht berechnet gewesen sind. Größere Schuld daran trägt indes die, mit wenigen Ausnahmen, sehr mangelhafte, oft ganz platte und viele Feinheiten der Musik verwischende Uebersetzung der italienisch komponierten Opern, wie auch der Umstand, daß ein großer Teil der jetzigen Opernsänger durch die Pflege des deklamatorischen Gesanges, welchen die Neuzeit vorzugsweise verlangt, dem bel canto entfremdet ist und auch die Koloraturen oft nur mangelhaft bewältigt. Leider werden auch die Tempi häufig verfehlt, namentlich die mit Andante bezeichneten zu langsam genommen und endlich wird nicht selten die von Mozart ohne alle Frage verlangte appogiatura, vielleicht aus wohlgemeinter, aber mißverstandener Pietät ignoriert, sodaß man z. B. das Rezitativ von Susannens Arie „O säume länger nicht" zuweilen in folgender Weise hören kann:

16.



anstatt daß an den bezeichneten Stellen der Vorschlag, die obere Note, angewendet werden sollte. Wenn trotz alledem

Figaros Hochzeit noch heute überall eine beliebte und stets willkommene Repertoire-Oper geblieben, so ist dies von um so größerer Bedeutung, als das Ohr des jetzigen Opernpublikums durch den modernen, enorm großen Orchesterapparat an eine so glänzende Instrumentierung gewöhnt ist, daß man es begreiflich finden muß, wenn von diesem oder jenem die Mozartsche Instrumentierung dürftig befunden wird. Während Mozart sich im Figaro außer dem Streichorchester mit 8 Holzbläsern, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken begnügt (von denen die drei letzten Instrumente sogar nur in 9 Nummern verwendet werden), so begegnet man jetzt häufig einem Orchester mit 13 oder 14 Holzbläsern, 8 Hörnern, 3 oder mehr Trompeten, 3 Posaunen, 6 Tuben, denen sich dann noch einige Harfen, Glöckchen, Becken ꝛc. anschließen. Wie das weniger gebildete Auge sich häufig an reichem Kolorit mehr erfreut, als an einer schönen, edlen Liniengebung, so überschätzt auch ein minder gebildetes Ohr den Orchesterprunk, während es den Zauber der eigentlichen Erfindung, der vollendeten Form, der kunstvollen Stimmführung ꝛc. weniger empfindet und zu schätzen weiß. — Die erste Aufführung der Oper in Wien am 1. Mai 1786 war von enthusiastischem Beifall begleitet. Der Vater, der nach Wien gekommen war, um sich an den Triumphen seines Sohnes zu erfreuen, schreibt an das Nannerl: „Bei der zweiten Aufführung von der Opera deines Bruders (3. Mai) sind fünf Stücke und bey der dritten Aufführung (8. Mai) sieben Stücke repetirt worden, worunter ein kleines Duetto dreimal hat müssen gesungen werden." Die Neider Mozarts verstanden es jedoch, diesen Erfolg einigermaßen zu paralysieren, indem sie darauf hinwirkten, daß der Figaro später nur immer nach längeren Pausen wiederholt wurde. Ebenso wußten sie vom Kaiser ein Verbot gegen das da capo-Rufen zu erwirken. Als dieser in einer Probe die Sänger

und Sängerinnen befragte, ob sie ihm für diesen Erlaß nicht herzlich dankbar seien, da es doch eine große Anstrengung sein müsse, unter Umständen die halbe Oper zweimal zu singen, wurde ihm dies mit Worten und stummen Verbeugungen bejaht, Mozart aber sagte freimütig: „Glauben Ew. Majestät ihnen das ja nicht; sie alle wünschen, daß man ihnen Da capo rufe, ich wenigstens kann es von mir bestimmt versichern."

Schon im darauffolgenden Jahre schrieb Mozart seinen Don Giovanni, zu welchem abermals Da Ponte das Libretto lieferte. Die Bearbeitung des für dramatische Verwertung sehr geeigneten Stoffes ist fraglos, namentlich im Aufbau des ersten Aktes, eine ungemein geschickte. Selbst ein Goethe schreibt an Schiller: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie endlich im Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben, dafür steht aber auch dieses Werk ganz isolirt und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt." Ein anderes Mal sagt er zu Eckermann: „Wie kann man sagen, Mozart habe seinen Don Juan componirt! — Composition! — — — Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Producirende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, sodaß er ausführen mußte, was jener gebot." Bei der ersten Aufführung in Prag (29. Oktober 1787) hatte das Werk einen kolossalen Erfolg. Die guten Wiener aber verstanden ihren Mozart nicht so rasch und nahmen die Oper zuerst (7. Mai 1788) sehr kühl auf; bei den späteren, rasch aufeinander folgenden Wiederholungen wuchs jedoch das Verständnis, und mit demselben steigerte sich auch der Beifall beträchtlich. Wenn nach dem Tode Mozarts dieses Meisterwerk unsäglich oft durch

triviale Zutaten, Unterlage ganz anderer Handlung, (in einer solchen Verballhornisierung erhielten z. B. Don Juan, Don Ottavio, Leporello, Masetto, Zerline folgende Namen: Hans von Schwänkenreich, Herr von Frischbluth, Franz, Peter, Clärchen), Verschiebung einzelner Musikstücke an ungehörige Stelle, falsche Inszenierung, sinnwidrige und platte Uebersetzung (z. B. „Ei, so krieg du die Kränke, ich zerbrech ihm noch alle Gelenke") und andere Unbill unsäglich oft verschändet worden ist, so hat das alles nicht vermocht, den Wert der Musik je verkennen zu machen; aber in wie vollem Glanze würde sie erst erstrahlen, wenn es zu ermöglichen wäre, daß eine gesanglich und schauspielerisch treffliche Wiedergabe durch eine Uebersetzung unterstützt würde, die dem italienischen Text entspräche und sich der Mozartschen überaus feinen Deklamation und Charakterisierung genau anschlösse! Zwar haben einzelne Bühnen gelungene Uebersetzungen adoptiert (so viel uns bekannt ist, wird in Wien die Kalbecksche, in Schwerin die Guglersche benutzt), aber im allgemeinen hält man an der „populären" zwar nicht ganz verdienstlosen, aber doch sehr mangelhaften Uebersetzung von Rochlitz fest, welcher namentlich den Fehler begangen hat, die rhythmische Gestaltung der Mozartschen Melodien zu verändern, um ihnen seine deutschen Worte anpassen zu können; er zerlegt längere Noten in mehrere kürzere und zieht wiederum kürzere Noten in gehaltene zusammen, fügt Auftakte hinzu und begeht andere Willkür. Abgesehen davon, hat er nicht selten so frei übersetzt, daß von dem Sinn des Originals kaum etwas geblieben. Man vergleiche seine Uebersetzung der Champagnerarie mit dem italienischen Wortlaut, der überdies von Champagner nichts verlauten läßt, wahrscheinlich weil Da Ponte wohl gewußt hatte, daß zu jener Zeit, da die Handlung spielt, noch gar kein Champagner getrunken ward. Um so mehr muß man den Männern

danken, welche redlich bemüht waren um die Restituierung des Don Juan im Mozartschen Sinn und Geist. Wir nennen nur Max Kalbeck und A. v. Gugler als Uebersetzer, Julius Rietz als überaus gewissenhaften und feinsinnigen Herausgeber der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Partitur und Alfred v. Wolzogen als Verfasser der geistreichen Broschüre „Don Juan", in welcher er neben trefflichen Anweisungen über die Inszenierung des Werkes in scharfsinniger Weise auf Grund des Textes selber beweist, daß Elvira nicht als verlassene Geliebte Don Juans, sondern als dessen verlassene Gattin gedacht ist. Mit Bezug hierauf sagt Rietz sehr richtig: „Mozart hat diese Partie mit ganz besonderer Feinheit und Sorgfalt ausgeführt, und nur der gänzliche Mangel an Verständnis der Intentionen Mozarts und absolute Borniertheit machen es erklärlich, daß viele deutsche Sängerinnen die Partie der Elvira für eine undankbare halten, die „nichts macht". Eine verlassene, ihrem Verführer nachlaufende Geliebte musikalisch zu charakterisieren, würde Mozart nicht so viel Geist und Feinheit aufgewendet haben." Auch Charles Gounod in seiner ebenso geistreichen als liebenswürdigen Schrift über diese Meisteroper betrachtet es als selbstverständlich, daß Elvira die verlassene Gattin Don Juans ist. Mit Figaro und der Zauberflöte bildet Don Juan das strahlende Dreigestirn unter den Mozartschen Opern und ist viel darüber gestritten worden, welcher von diesen Sternen am hellsten funkele. Während Beethoven der Zauberflöte den unbedingten Vorzug gab, entscheidet sich offenbar die Mehrzahl für Don Juan. Ohne weiteres ist auch zuzugeben, daß in dieser Oper so Gewaltiges und Erhabenes enthalten ist, wie man es in den beiden andren vergeblich suchen würde; andrerseits muß man zugestehen, daß im Don Juan doch Einiges, z. B. das Uebermaß an Arien, die Koloraturen in der Briefarie u. dergl., unsren heutigen
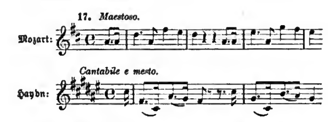
Anschauungen nicht mehr entspricht, ebenso wie uns in der Zauberflöte die halsbrecherischen Koloraturen der Königin der Nacht, welche Mozart seiner Schwägerin Hofer zuliebe einstreuen mußte, wie Flecken in der sonst so herrlichen Partitur erscheinen. Dagegen ist im Figaro durchaus gar nichts, was man fort oder anders wünschen könnte, nichts ist der Zeit verfallen und von Konventionellem keine Spur vorhanden. Seien wir daher froh und dankbar, daß wir diese drei herrlichen, doch untereinander so grundverschiedenen Meisterwerke unsren Besitz nennen dürfen.

Die beiden Opern, welche zeitlich zwischen Don Juan und der Zauberflöte liegen, haben niemals auch nur annähernd die Popularität erringen können, wie die drei mehrfach erwähnten. Bei beiden Opern liegt die Schuld am Sujet, das erste träuft von Frivolität, das andere von Edelmut. In „cosi fan tutte“ wettet ein alter Hagestolz gegen zwei eben verlobte junge Offiziere, daß deren Bräute einer ernstlichen Versuchung nicht widerstehen und ihnen innerhalb 24 Stunden die Treue brechen würden. Jene gehen die Wette ein, wissen sich in Verkleidung Eingang bei ihren Schönen zu verschaffen und — verlieren die Wette, wenn auch nach einigen fehlgeschlagenen Versuchen. Dennoch versöhnen sie sich rasch wieder mit den Mädchen, welche die Prüfung so schlecht bestanden haben. Ist auch viel Drolliges und Witziges eingeflochten, so bleibt doch der nervus rerum ein unsittlicher und darum verletzender, demgegenüber die Unwahrscheinlichkeit, daß die beiden Offiziere von den Mädchen nicht erkannt werden, kaum ins Gewicht fällt. Es ist daher begreiflich, daß die Oper die Popularität und den allgemeinen Beifall, den sie um der Musik willen verdient, nicht erringen konnte und daß viele Versuche gemacht wurden, dem Buche durch Umarbeitung den fatalen Stachel zu nehmen. Die verhältnismäßig glücklichste

Lösung ist wohl die, welche Arnold, Louis Schneider und Eduard Devrient gewählt haben, indem sie den beiden Mädchen durch ihre Kammerzofe verraten lassen, was man gegen sie im Schilde führt. Indem sie sich nun zum Schein den verkleideten Liebhabern willfährig zeigen, strafen sie dieselben für ihr frivoles Vorgehen. Selbstverständlich bringt diese Umgestaltung der weiblichen Charaktere den Uebelstand mit sich, daß alles was Mozart als wirkliche Empfindung dieser leichtfertigen Dämchen zeichnete, nunmehr eine unwahre, weil erheuchelte ist. Mozart wäre nie imstande gewesen einer edlen Frauengestalt diejenigen Töne zu leihen, die er von einem leichtfertigen Dinge singen läßt. „Mozart zeichnet musikalisch seine Figuren mit einer so frappanten Genauigkeit, daß es unmöglich ist, die Eigenschaft irgend einer derselben falsch aufzufassen", schreibt Gounod. Schließlich muß man doch für jene Bearbeitungen dankbar sein, da die Erfahrung gelehrt hat, daß dies so lange vergessene und vernachlässigte Werk dadurch auf gar manchen Bühnen zu einer beliebten Repertoire-Oper werden konnte. Das war z. B. der Fall als Frau Peschka-Leutner, Fräulein Gutzschbach (spätere Frau Lißmann) und Eugen Gura Zierden der Leipziger Oper waren. Auch später stand dieselbe in solchem Grade in der Gunst des Publikums, daß die treffliche Frau Metzler-Löwy sehr weise handelte, als sie die Despina zu ihrer Abschiedsrolle erkor. In München ist Cosi fan tutte in allerneuester Zeit auf der Lauterschlägerschen drehbaren Bühne, und zwar mit dem Originaltext wieder gegeben worden und hat auch in dieser Gestalt größten Erfolg erzielt. Die erste Aufführung dieser auf Veranlassung des Kaisers geschriebenen Oper fand am 26. Januar 1790 unter großem Beifall statt, doch erlebte sie nicht häufige Wiederholungen. Von meisterhafter Faktur und von ganz seltenem Klangzauber sind die



zahlreichen Ensemblesätze, deren nicht weniger als 16 vorhanden sind, wogegen die Einzelgesänge nicht durchweg mit solcher Prägnanz und solch eindringlicher Melodie ausgestattet sind, wie dies bei Mozarts übrigen Meisteropern der Fall ist, wahrscheinlich, weil der Textdichter ihm lauter Gestalten von gleichartig leichtfertigem Charakter geschaffen hatte. Ein seltsames Spiel des Zufalls ist es, daß sich das Thema des Soldatenmarsches äußerlich vollkommen deckt mit einem hervortretenden Motiv des tiefempfundenen, schwärmerischen Largos in Fis-dur von Haydn aus dessen D-dur-Quartett (Nr. 79 der Londoner Ausgabe).



Wie ähnlich die Noten, wie verschieden der Ausdruck! Am Schlusse dieser Blätter werden wir noch eine kleine Auslese ähnlicher Begegnungen von Mozart mit anderen Komponisten bringen, die immerhin interessant, oder mindestens amüsant sind, da sie einesteils beweisen mögen, wie groß Mozarts Einfluß seinerzeit gewesen ist, andererseits, wie zu allen Zeiten gewisse Tonfolgen gleichsam in der Luft liegen und sozusagen allgemeines Eigentum sind.

Seltsam traf es sich, daß Mozart in seinem letzten Lebensjahre noch Aufträge zu nicht weniger als drei umfangreichen Werken erhielt, von denen er zwei vollständig und eins zum größten Teile vollendete. Im Frühjahr 1791 wußte Emanuel Schikaneder, ein ungebildeter, aber mit

Mutterwitz und einigem Talent ausgestatteter Schauspieler, Sänger und Theaterunternehmer, ihn für die Komposition der Zauberflöte zu interessieren. (Im Juli war die Oper bis auf die Ouverture und den Priestermarsch vollendet.) In demselben Monate ward in mysteriöser Weise eine Seelenmesse bei Mozart bestellt, und endlich mußte er im Herbst eine Festoper für die Feierlichkeit in Prag bei Gelegenheit der Krönung des Kaisers Leopold II zum böhmischen König komponieren. Diese letztere war „La clemenza di Tito", welche Mozart innerhalb 18 Tagen, zum großen Teil während seiner Fahrt nach Prag im Reisewagen komponierte. Sein Schüler Süßmaier, welchen er zu seiner Unterstützung mitgenommen hatte, soll die Secco-Rezitative geschrieben und auch hie und da die Instrumentierung nach Mozarts Anweisung ausgeführt haben. Die von Mazzola umgearbeitete Dichtung des Metastasio, welche schon vordem häufig komponiert worden war, bietet weder ein dramatisches Interesse von Belang, noch wirksame Situationen und lebensvolle Charaktere. Einzig die racheburstige Vitellia konnte einen Feuergeist wie Mozart einigermaßen interessieren, und so ist es begreiflich, daß Titus jetzt fast ganz von der Bühne verschwunden ist und eigentlich nur drei Arien sich als hochbeliebte Konzertstücke bis in die Gegenwart hinein gerettet haben. Daß Mozart sowohl den Sextus wie auch den Annius für weibliche Stimmen schrieb, widerstrebt unsrem heutigen Empfinden ebenfalls. Die nicht gerade bedeutende, aber frische und glänzende Ouverture hört man heute noch gerne. Das Werk hatte in Prag, das sonst allen Werken des Meisters zugejubelt, nur geringen Erfolg; verdüstert und körperlich schon gebrochen, kehrte Mozart nach Wien zurück. Zunächst legte er nun die letzte Hand an die Partitur der Zauberflöte; am 26. September war dies geschehen und am

30. schon fand die erste, von Mozart selbst am Flügel geleitete Aufführung statt, deren Erfolg den Komponisten durchaus nicht befriedigen konnte, denn der erste Akt wurde so kühl aufgenommen, daß Mozart ebenso enttäuscht wie entrüstet gewesen sein soll; dann aber fand sich das Publikum in das Unerwartete, anfangs ihm ganz fremd erscheinende hinein und rief den Meister am Schluß der Oper hervor. Jetzt aber steigerte sich der Beifall von einer Aufführung bis zur anderen gewaltig; im Oktober wurde die Oper vierundzwanzigmal gegeben, am 23. November 1792 konnte die hundertste und am 22. Oktober 1795 die zweihundertste Aufführung angekündigt werden! Wenn letzteres auch, wie von einigen behauptet wird, nicht genau zutrifft, so ist doch auf alle Fälle die dauernde Teilnahme erwiesen, welche sich nachmals noch weitere hundert Jahre erhalten hat. Der Theaterzettel von der ersten Aufführung ist erhalten geblieben, und mutet es seltsam genug an, wenn man darauf in prangenden Buchstaben liest: „Die Zauberflöte, eine große Oper in zwei Akten von Emanuel Schikaneder" und am Fuße, nach dem langen Personenverzeichnis mit kleinen Lettern: „Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amadé Mozart, Kapellmeister und wirklicher k. k. Kammerkompositeur." Schikaneder, welcher sich übrigens in dem Schauspieler und Choristen Giesecke einen Mitarbeiter herangezogen hatte, entnahm den Stoff zu seiner Arbeit einem Märchen von Wieland „Lulu oder die Zauberflöte"; als aber inzwischen eine andere Bearbeitung dieses Märchens auf dem Theater in der Leopoldstadt unter dem Titel „Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither, ein Maschinensingspiel in drei Aufzügen" auftauchte und unerhörten Zulauf fand, konnte Schikaneder es nicht wagen, mit einer Oper hervorzutreten, welcher ebenderselbe Stoff zugrunde lag. Somit änderte er mitten in der Arbeit den Plan, machte aus dem bösen Zauberer, der Pamina

gefangen hält, den weisen Sarastro, fügte das Motiv der Freimaurerei hinein, und so entstand das jetzige Buch mit all seinen handgreiflichen Widersprüchen. Es mag ja sein, daß ihm selbst die Inkonsequenzen im Verfolg des Stückes zum Bewußtsein gekommen sind und daß er hie und da einige Verbesserungen vorgenommen hat, aber jedenfalls waren sie nicht eingreifend genug, da er offenbar um jeden Preis erhalten wollte, was von dem Vorhandenen zu retten war. Wenn man also dem Texte Widersprüche in der Handlung, Inkonsequenzen in den Charakteren, ferner dem Dialog Plattheit, der Diktion und Reimerei Trivialität und unwillkürliche Komik nachsagen muß, so sollte man eigentlich zu dem Schlusse kommen, daß kein elenderes Textbuch gedacht werden könne. Und dennoch ist nicht abzuleugnen, daß der Autor dem Komponisten eine Reihe von Charakteren geschaffen hat, wie sie mannigfaltiger und zum Teil origineller nicht zu wünschen waren: neben dem weisen Sarastro steht der drollige Naturmensch Papageno, neben dem edlen Tamino der lüsterne Monostatos, neben der unheimlichen Königin der Nacht stehen die unschuldvolle Pamina, die graziöse, possierliche Papagena; dazwischen gruppieren sich der Chor der Priester, sowie das Ensemble der drei Damen und der drei Genien. Auch auf theatralische Effekte, auf Herbeiführung ernster und komischer Szenen in nahem Beieinander verstand er sich und — von Frivolität ist nirgends die Spur. Angesichts des kolossalen und andauernden Erfolges der Zauberflöte wäre es daher wohl ungerecht, das Verdienst ausschließlich dem Komponisten zuzuerkennen. Sicherlich hätte Schikaneders Machwerk sich mit einer, auf demselben Niveau stehenden Musik nimmer erhalten können, aber sicherlich fand Mozart in demselben doch eine bessere Textunterlage, als dies bei „Cosi fan tutte“ und „Titus“ der Fall war. Sagte doch Goethe, nachdem

er selbst eine Fortsetzung der Zauberflöte gedichtet hatte, „daß der bekannte erste Teil voller Unwahrscheinlichkeiten und Späße sei, die nicht jeder zurechtzulegen und zu würdigen (!) wisse; aber man müsse doch auf alle Fälle dem Autor zugestehen, daß er in hohem Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und große theatralische Effekte herbeizuführen“. Ein anderes Mal, als er sich über seine „Helena“ ausspricht, sagt er: „Dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der „Zauberflöte“ und anderen Dingen der Fall ist.“ Man sieht, daß Goethe längst nicht so absprechend über Schikaneders Arbeit urteilt, wie dies heutzutage fast ausnahmslos geschieht. — Ueberraschend ist es auch, daß Schikaneder — wie es mit Sicherheit erwiesen — sehr viel Einfluß auf die Komposition selbst gehabt hat. Auf dessen Verlangen hat Mozart viele seiner ursprünglichen Entwürfe beiseite gelegt und u. a. das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ dreimal, nach anderen sogar fünfmal komponiert, bis Schikaneder zufrieden war! Auch den Anfang des Duettes zwischen Papageno und Papagena mußte er ändern uud manches andere. Eine gründliche Analyse des musikalischen Teils der Zauberflöte würde allein den Umfang dieses ganzen Buches erreichen, vielleicht gar überschreiten müssen, und liegen auch derartige kritische Würdigungen, wie bereits ausgesprochen, nicht in dem Plan desselben. Wer Erschöpfendes darüber lesen will, muß sich schon in den betreffenden Abschnitt der Jahnschen Biographie vertiefen. Kurz sei hier nur erwähnt, daß die ersten zwei Takte vom Allegro der Ouverture einer Sonate von Clementi, ohne Frage absichtlich entnommen sind (Mozart hat damit gezeigt, wie man aus demselben Motive einen trockenen Sonatensatz und eine geistsprühende Ouverture machen kann) und daß die

Melodie, welche die geharnischten Männer singen, die alte Kirchenmelodie „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ ist. Der Zauberflöte verleiht es eine ganz besondere Bedeutung, daß in ihr, alle der Musik zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel in einer Weise zur Geltung und Anwendung kommen, wie dies nie zuvor bei irgend einer anderen deutschen Oper geschehen war. Beethoven soll geäußert haben, daß er sie aus dem Grunde so hoch halte, weil vom Liede bis zum Choral und zur Fuge fast jede der Musik angehörende Form darin angewandt sei. Selbst die Variationenform findet sich in dem Papagenoliede „Ein Mädchen oder Weibchen“. — Es war im Juli 1791 als ein Unbekannter bei Mozart erschien und ihm ein anonymes Schreiben überreichte, durch welches er aufgefordert wurde, ein Requiem zu komponieren, zugleich aber das Honorar dafür zu bestimmen.

Die äußere Erscheinung des Unbekannten, lang und hager, düsteren Ausdrucks und in grauer Kleidung hatte etwas so Eigentümliches an sich, daß es begreiflich erscheint, wenn man die Requiemaffäre später novellistisch ausschmückte und allerlei Märchen von einer Vergiftung Mozarts mittels Briefen und dergleichen hinzudichtete. Der unbekannte Bote war ein Herr Leutgeb, Verwalter eines Grafen Walsegg, welcher auch bald darauf das ausbedungene Honorar (ob 50 oder 100 Dukaten gefordert waren, weiß man nicht) überbringen ließ. Mit ziemlicher Bestimmtheit ist erwiesen worden, daß der Graf Walsegg die Bestellung in so mysteriöser Weise ausrichten ließ, weil er dies Requiem, welches er zu Ehren seiner kurz zuvor verstorbenen Gattin aufführen lassen wollte, für seine eigene Schöpfung auszugeben beabsichtigte. Obgleich Mozart durch die Komposition des Titus längere Zeit von der Beschäftigung mit dem Requiem ferngehalten wurde, war es doch, trotz zunehmenden Siechtums des herrlichen Meisters,

binnen kurzer Frist so weit vorgeschritten, als wir es überhaupt besitzen. Ganz sollte er es, bekanntermaßen, nicht vollenden. Die Parzen litten es nicht. — Seinerzeit ist eine ganze Literatur über die Echtheit oder Unechtheit des Requiems entstanden und mit Heftigkeit wurde für und wider gestritten. Später ist durch Herausgabe einer Partitur mit einem Vorworte von Anton André (vom 31. Dez. 1826) festgestellt worden, was von Mozart vollendet war, was von Süßmaier, seinem Schüler, nach Mozarts ausführlichen Angaben instrumentiert und was endlich von jenem gänzlich neu hinzugefügt worden ist. Demzufolge können wir das Werk in seiner uns überlieferten Gestalt, der Hauptsache nach als Mozarts Schöpfung zweifellos anerkennen. Sanctus und Benedictus, die Fortsetzung des nur begonnenen Lacrymosa und der erste Teil des Agnus dei sind allerdings von Süßmaier, für den Schluß des letzteren verwendete er aber Mozarts „Te decet" und die Fuge über Kyrie und Christe eleison, indem er den anderen Text unterlegte. Der Verfasser dieser Blätter versuchte bei der Trauerfeier anläßlich Mozarts hundertstem Todestage, im Gewandhauskonzert am 3. Dez. 1891 diese drei Nummern durch die entsprechenden aus dessen F-dur-Messe zu ersetzen, und glaubt, daß es kein verunglückter Versuch gewesen ist.

Unter den kirchlichen Werken des Meisters behauptet es vermöge der ihm innewohnenden Eigenschaften tiefen Ernstes, andrerseits himmlisch verklärter Milde, Abwesenheit alles Konventionellen und selbstverständlich meisterhafter Faktur, unbedingt den ersten Rang. Einen ähnlich hohen Rang nimmt die C-moll-Messe ein, welche erst vor kurzem ihre Auferstehung gefeiert hat, nachdem der treffliche Alois Schmitt (weiland Hofkapellmeister in Schwerin und Begründer des Dresdener Mozartvereins) dieselbe in pietätvoller Weise nach dem vor-

handenen Material hergestellt hat. Sie verdankt ihre Entstehung dem frommen Vorsatze Mozarts: eine große Messe zu schreiben und in Salzburg aufzuführen, sobald er seine Constanze in seine Vaterstadt als Gattin einführen könnte. Im Juli 1783 traf das glückliche Paar in Salzburg ein, und am 25. August fand die erste Aufführung dieser zur Zeit freilich nicht ganz vollendeten Messe statt; das Credo war nicht ganz fertig gestellt, das Agnus Dei fehlte gänzlich und beide Sätze sind ohne Zweifel durch entsprechende Sätze aus anderen Mozartschen Messen ersetzt worden. Nach Wien zurückgekehrt, war Mozart zunächst an der Vollendung des Werkes verhindert, da andere dringende Arbeiten seiner warteten; als er aber im Jahre 1785 aufgefordert ward, zu einem Wohltätigkeitskonzerte ein italienisches Oratorium zu schreiben, welches aber in wenigen Wochen vollendet sein mußte, so wußte der stets hilfsbereite Meister sich nicht anders zu raten, als indem er den größten Teil der C-moll-Messe hiezu benutzte, indem er den italienischen Text, so gut es eben gehen wollte, unterlegte und zwei neue Arien hinzu komponierte. So entstand das Oratorium „Il Davidde penitente", während gleichzeitig das Schicksal der Messe, ein Torso zu bleiben, entschieden war. Lassen wir jetzt Alois Schmitt selber sprechen: „Mozart hat in keinem seiner Werke, das Requiem ausgenommen, den erhabenen Ernst und die tief religiöse Weihe seiner C-moll-Messe wieder erreicht, geschweige denn überboten. Die fast durchgängig strenge Schreibart, die Anwendung 5- und 8-stimmigen Chorsatzes, die breite Anlage der einzelnen Stücke, sowie die Behandlung des Orchesters, erheben sie himmelhoch über all seine früheren Werke dieser Gattung und rücken sie auch äußerlich in die Nachbarschaft der großen Messen von J. S. Bach und Beethoven. — Aus dieser Ueberzeugung entsprang der Wunsch, das Werk in seiner wahren

Bedeutung wieder herzustellen. Dazu war Zweierlei erforderlich: die Wiedereinsetzung des Originaltextes und der Rahmen einer vollständigen Messenaufführung, und so trat die Frage an uns heran, ob das, was z. B. zur Ergänzung des Requiems in verhältnismäßig weit ausgedehnterem Maße geschehen ist, in vorliegendem Falle nicht auch möglich wäre. Nach reiflicher Erwägung durfte diese Frage bejaht werden. Die instrumentale Ausarbeitung der von Mozart in vollständigem Entwurf hinterlassenen Sätze wurde vom Unterzeichneten vollendet, die fehlenden Teile des Credo durch andere Mozartsche Kirchenstücke ergänzt und dem Ganzen eingefügt, so wie zum Agnus Dei, nach dem Vorgang des Requiem, das Anfangsstück des Kyrie benutzt. Es liegt somit die Partitur einer vollständigen Messe vor." Gleich an dieser Stelle sei erwähnt, daß Mozart in seinem Todesjahre (am 18. Juni 1791) auch das berühmte Ave verum corpus komponierte, jenes kleine Juwel, welches mit seiner unsagbaren Innigkeit und strahlenden Schönheit uns in den wenigen Augenblicken, die es dauert, der Erde zu entrücken und in höhere Sphären zu heben scheint.

Es erübrigt jetzt noch, die bedeutendsten anderweitigen Werke aus der Zeit seiner vollen Meisterschaft in den Kreis unsrer Betrachtungen zu ziehen, und wenden wir uns zunächst seinen vier letzten und größten, sämtlich in den Jahren 1786 bis 1788 geschriebenen Symphonien zu; es sind die in D-dur ohne Menuett, in Es-dur, G-moll und C-dur mit dem fugierten Finale. Es wäre blinde Verehrung für Mozart, deren er wahrlich nicht bedarf, wenn man nicht ohne Rückhalt einräumen wollte, daß Beethoven der ungleich größere Symphoniker ist, aber ebenso ungerecht würde es sein, wollte man nicht anerkennen, daß Mozart für die Entwickelung der Symphonie von einflußreichster Bedeutung war, nachdem

Haydn sie schon in epochemachender Weise herausgebildet hatte. Sein ganzer herrlicher Genius spricht aus ihnen zu uns, zwar nicht in bithyrambischem Schwunge, in erschütternden Nänien oder mit keckem Humor, wohl aber durch herrliche Tongebilde teils lieblichster, teils grandioser und selbst leidenschaftlicher Art. Tritt der leidenschaftliche Charakter in den Ecksätzen der G-moll-Symphonie auch in gedämpfter Weise auf, so gibt gerade das denselben eine Färbung, wie wir sie vergebens in irgend einem andren Werke der Gattung suchen. Die Mittelsätze sämtlicher vier Symphonien sind getränkt von Lieblichkeit und Anmut; wahrhaft großartig aber hat Mozart das Finale der sogenannten Jupitersymphonie gestaltet. Die darin bewährte Meisterschaft in Verwendung aller denkbaren kontrapunktischen Kunst ist um so bewundernswerter, als von scholastischem Wesen auch nirgend eine Spur vorhanden ist. Derjenige, der keine Ahnung von dem Wesen des Kontrapunktes hat, wird denselben Genuß an dem Satz haben können, wie derjenige, der mit geschärftem Ohr allen kunstvollen Kombinationen nachspürt.

Mozart hat nicht weniger als 33 Divertimenti, Serenaden und Kassationen geschrieben, sämtlich eine Gattung von Werken bezeichnend, welche lediglich der Unterhaltung — nicht selten bei den Tafelfreuden — dienten. Sie sind sowohl für Streich- wie auch für Blasinstrumente allein, in der weitaus größten Mehrzahl aber für die beiden Gattungen vereint geschrieben, doch war in diesem Falle niemals, wie bei der Symphonie, auf eine mehrfache Besetzung der Streichinstrumente gerechnet. Allerdings hat Mozart stets versucht, seinen derartigen Werken den Charakter des Gefälligen, leicht Eingänglichen zu wahren, aber nicht selten strebte seine vornehme Natur unwillkürlich höher und es entstanden Werke, welche gewissermaßen einen Uebergang zur Symphonie oder zur

Kammermusik bilden. So ließ er denn selbst aus der Haffner-Serenade eine Symphonie (Köchels Verzeichnis Nr. 385) und aus der herrlichen Serenade in C-moll (Köchels V. Nr. 388) ein Streichquintett entstehen. Auch das Divertimento für Violine, Viola und Violoncello in Es-dur und die Serenade für 2 Oboen, Klarinetten, Bassethörner, Fagotte, Waldhörner und einen Kontrabaß, bedeuten viel mehr als bloße Unterhaltungsmusik.

Was nun die eigentliche Kammermusik anbetrifft, so darf man auch da nicht zögern, Beethoven im allgemeinen die Suprematie zuzuerkennen, ohne jedoch zu vergessen, daß Mozart nicht allein ihm stark vorgearbeitet, sondern auch einzelne Kammermusikwerke allerersten Ranges geschaffen hat. Betrachten wir zunächst seine Streichquintette, so können wir unmöglich Bedenken tragen, das in G-moll (komp. 1787) mit seinem himmlisch verklärten Adagio jedem Beethovenschen Werke dieser Gattung an die Seite zu setzen. Auch die in demselben Jahre entstandenen Quintette in C-dur und C-moll stehen auf nahezu gleich hoher Stufe. Der dritte Satz in letzterem ist besonders bemerkenswert, weil er Zeugnis gibt von der seltenen Gewandtheit, mit welcher Mozart die schwierige Form des Kanons behandelte. Das Trio al rovescia ist zum Staunen kunstvoll und klingt daneben so fließend und natürlich wie irgend ein hübsch erfundenes gänzlich homophones Stück. Mögen auch die Quintetten in D-dur und Es-dur etwas zurückstehen, so erscheint wiederum das Quintett in A-dur für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello, welches Mozart für den großen Klarinettisten und ebenso großen Lump Stabler schrieb (der jenen stets auf die niederträchtigste Weise auszubeuten verstand), als ein wahres Unikum von Klangreiz und Formvollendung; bekanntlich ist das darin enthaltene Larghetto zu enormer Berühmtheit gelangt

und in allen denkbaren Arrangements erschienen. Es bleibt immer mißlich, so vollwichtige Werke wie Mozarts Streichquintette und -Quartette gegen und unter einander abwägen und mit den Erzeugnissen derselben Gattung von anderen Komponisten vergleichen zu wollen, zunächst, weil die einzelnen Sätze eines jeden solchen Werkes nicht immer gleichwertig sind, während andrerseits jedes Kunsturteil bis zu gewissem Grade von dem individuellen Geschmack und Empfinden abhängt. Daher wird mancher nicht einverstanden sein mit Otto Jahns Urteil, daß Mozarts Quartetten von reinerer, edlerer Schönheit und größeren Zügen in der Formbildung seien als die Haydnschen und mancher andere nicht unsere Ansicht teilen, wenn wir die Quintette von Mozart höher stellen als dessen Quartette. Einig werden aber alle Kunstverständige darin sein, daß letztere ein untrennbares Mittelglied zwischen den Haydnschen und Beethovenschen Meisterwerken dieser Gattung bilden. Ueberall erfreut Mozart durch klare Umrisse, anmutige Form, nirgend stört er durch Stocken im Flusse der Gedanken oder durch Tasten und Suchen nach Originalität oder absonderlich Interessantem. Die ersten sechs von denen, welche er in der Zeit seiner völlig gereiften Meisterschaft schrieb, sind — was bei Mozart gar nicht oft geschah — ohne jede äußere Veranlassung, lediglich aus innerem Triebe geschaffen und „seinem theuren Freunde Haydn" gewidmet. Die italienisch geschriebene Dedikation lautet in deutscher Uebersetzung von Nissen wie folgt:

Meinem theuren Freunde Haydn!

Ein Vater, der bestimmt hatte, seine Kinder in die große Welt zu schicken, glaubte sie dem Schutze und der Leitung eines zur Zeit sehr berühmten Mannes, der glücklicherweise noch dazu sein bester Freund war, anvertrauen zu müssen.

Sieh hier, berühmter Mann und theuerster Freund, meine sechs Kinder. Sie sind wahrlich die Frucht einer langen und mühsamen Arbeit; doch die Hoffnung, welche mehre Freunde mir geben, diese Arbeit zum Theil wenigstens vergolten zu sehen, giebt mir Muth und schmeichelt mir, daß diese Kinder einst mir zu einigem Troste gereichen. Du selbst, theuerster Freund, hast mir bei Deinem letzten Aufenthalte in dieser Hauptstadt, Deine Zufriedenheit bezeigt. Dieser Dein Beifall ermuthigt mich vor Allem, sie Dir zu empfehlen, und läßt mich hoffen, daß sie Deiner Gunst nicht ganz unwürdig sein werden. Es möge Dir daher gefallen, sie gütig aufzunehmen und ihr Vater, Führer und Freund zu sein. Von diesem Augenblicke an trete ich Dir meine Rechte über sie ab, bitte Dich aber, mit Nachsicht die Fehler zu betrachten, welche das partheiische Auge des Vaters mir verborgen haben kann, und ungeachtet derselben Deine edle Freundschaft dem zu erhalten, der sie so sehr schätzt.

Indessen bin ich von ganzem Herzen

Dein aufrichtig ergebener Freund

W. A. Mozart.

Seine fünf später geschriebenen Quartette nehmen einen gleich hohen Rang ein. Das Streichtrio in Es-dur, welches Beethoven sich für das seinige zum Muster genommen hat, ist bereits unter den Divertimenti erwähnt worden; es nimmt durchaus nicht die Stufe ein, auf der die Quintetten und Quartetten stehen, zeugt aber von Mozarts wunderbarem Geschick, mit geringen Mitteln bedeutende Wirkung zu erzielen, ohne jedoch eben diese wenigen Mittel zu überanstrengen oder zu mißbrauchen. Einen andren glänzenden Beleg hierfür liefern die beiden Duos für Violine oder Bratsche, welche aus Gefälligkeit für Michael Haydn in Salzburg komponiert wur-

den, weil dieser wegen Krankheit den diesfallsigen Auftrag des Erzbischofs nicht erfüllen konnte. Sie passierten daher auch lange Zeit als Haydnsche Kompositionen.

Die Zahl der Kammermusikwerke für Klavier mit andren Instrumenten ist sehr beträchtlich; er hinterließ uns allein 41 Sonaten für Klavier und Violine, 8 Trios, 2 Quartette und ein Quintett. Letzteres (für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott) hat offenbar Beethoven Anlaß zur Komposition seines gleichartigen Werkes gegeben und ist von lieblichster Erfindung und entzückendem Wohlklang. Mozart selbst schreibt darüber seinem Vater am 10. April 1784: „Ich selbst halte es für das Beste, was ich noch in meinem Leben geschrieben habe. Ich wollte wünschen, Sie hätten es hören können.“ Die beiden Quartetten in G-moll und Es-dur kann man in gewisser Beziehung als bis heute unübertroffen bezeichnen. Haydn hat keine Klavierquartette komponiert und Beethovens, im dreizehnten Jahre geschriebenen, kommen nicht in Betracht, während alle späteren Komponisten den reinen und echten Quartettstil nicht so zu wahren wußten wie Mozart, der übrigens auch in diesen Werken große und schöne Gedanken in verschwenderischer Fülle niederlegte.

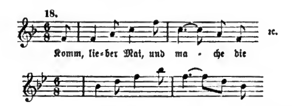
Die acht Klaviertrios bedeuten insofern einen Fortschritt gegen alle früheren, als in ihnen das Violoncell zuerst durchaus selbständig auftritt, während es bei Haydn fast lediglich eine Verdoppelung des Klavierbasses ist. Es existieren, wie bei Beethoven, zwei in B-dur, von denen das im Jahre 1786 komponierte das bedeutendste von allen seinen Trios sein mag, wenn man nicht etwa geneigt sein sollte, dem Trio für Klavier, Klarinette und Bratsche den Vorzug zu geben. So wenig wie die Trios mit den Beethovenschen zu rivalisieren vermögen, so wenig können auch die Sonaten für Klavier und Violine neben denen des großen Bonner Meisters bestehen.

Zunächst muß man sich aber vergegenwärtigen, daß er nicht weniger als 23 derselben in seinen Kinderjahren, und ferner zwölf noch vor dem Entstehen seiner „Entführung" geschrieben hat. Demgemäß bleiben nur sieben aus der Zeit seiner Meisterjahre übrig und diese sind meistens auf besondere Veranlassung eilig geschrieben. Gerade die bedeutendsten unter diesen, die große Sonate in B-dur schrieb Mozart so eilig für das Konzert der damals berühmten Violinvirtuosin Strinasacchi, daß er am Tage vorher mit Mühe und Not die Notierung der Violinstimme fertig stellte, er selbst hatte zwar im Konzert eine soit-disant Partitur auf dem Klavierpult liegen, aber sie enthielt lediglich die Violinstimme, dagegen nicht eine Note der Klavierpartie, welche Mozart vollständig aus dem Gedächtnis vortrug. Kaiser Joseph bemerkte dies von seiner Loge aus und fragte Mozart, wo denn alle die Noten ständen, die er gespielt habe? Dieser wies mit dem Finger auf die Stirn und sagte: „Hier, Majestät." Ein Blick in das Autograph dieser Sonate beweist sofort, daß jene Anekdote auf Wahrheit beruht; die Klavierstimme ist mit ganz anderer Tinte geschrieben als der Geigenpart und sehr häufig ist nicht genügend Rücksicht darauf genommen, daß jene oft viel mehr Raum erfordert als diese, infolgedessen Mozart oft winzig kleine Noten schreiben und trotzdessen den Taktstrichen eine Bogenform nach außen geben mußte. Von vielen wird die in Mannheim im Jahre 1778 komponierte, nur aus zwei Sätzen bestehende Sonate in e-moll als die hervorragendste betrachtet. In der Stimmung hat sie einige Verwandtschaft mit der e-moll Sonate Op. 90 für Klavier allein von Beethoven. Wir besitzen fünf vierhändige Klaviersonaten von Mozart, von denen die beiden in C-dur und F-dur wohl als die überhaupt bedeutendsten Werke dieses Literaturzweiges bezeichnet werden müssen. Namentlich die letztere, im Jahre

1786 komponierte, zeichnet sich ebenso sehr durch blühende Erfindung, wie durch tiefe, grossartige Durcharbeitung aus. Auch die vierhändige Sonate für zwei Flügel nimmt eine hervorragende Stelle unter allen derartigen Werken ein und ist bis dahin ohne vollgültigen Rivalen geblieben. Den höchsten Rang aber unter allen vierhändigen Klavierwerken, nicht allein Mozarts selbst, dürfte die, ursprünglich als „Orgelstück für eine Uhr" komponierte Phantasie in F-moll beanspruchen. Sowohl das von Wohllaut überquellende Andante in as-dur, wie auch die es umrahmende, eines Sebastian Bach würdige Fuge, sind in ihrer Art vollendete Meisterwerke. Er schrieb sie neun Monate vor seinem Tode. Auf sie kann man auch die begeisterten Worte Gounods anwenden: „Ich kenne nur einen Mozart, der mit beständiger und vollkommener Sicherheit sich der musikalischen Form für alle Empfindungen, für alle ihre leidenschaftlichen und charakteristischen Nuancen bewußt war." Die 17 zweihändigen Klaviersonaten stehen im allgemeinen den vierhändigen nach und vertragen keineswegs einen Vergleich mit den Beethovenschen; dennoch ist es zu bedauern, daß sie gegenwärtig fast ausschließlich zum Unterricht verwendet werden. Wenn die geübten Hände eines Musikers, der den Sinn für einfache Schönheit nicht verloren hat, sich der schönsten unter ihnen (in A-dur, F-dur K. Nr. 372, C-moll) mit Liebe annehmen würden, dürfte er noch immer dankbare Zuhörer finden. Ungleich schwerer wiegend als die Sonaten sind die Phantasien, unter denen wiederum die beiden in C-moll und die in C-dur mit der Fuge besonders hervorragen und sicher noch lange der Zeit trotzen werden, ebenso wie das wehmutumflossene berühmte A-moll-Rondo und die kecke Gigue in G-dur. Last, not least seien jetzt von Instrumentalwerken noch die Klavierkonzerte, deren Mozart 27 geschaffen hat, gewürdigt. Er ist der

eigentliche Schöpfer unseres heutigen Klavierkonzertes, indem er dem Soloinstrumente die ihm gebührende Hauptrolle zuerteilte, ohne jedoch auf eingreifende Mitwirkung des Orchesters zu verzichten. Bei Bach sind die begleitenden Instrumente nicht selten dem Klaviere gleich berechtigt und bei anderen Komponisten verrichteten sie wiederum bloße Schleppenträgerdienste, Mozart stellte das richtige Verhältnis her und füllte nicht selten die silberne Schale mit goldenen Früchten. Schon mit elf Jahren verfertigte er sich vier Konzerte, welche selbstverständlich heute nur noch von historischem Interesse sind, aber schon von dem Konzerte für 2 Flügel an, welches kurz vor dem Idomeneo entstand, tragen sie den Stempel des großen Meisters. Zu den bedeutendsten zählt man das allbekannte und am meisten kultivierte in D-moll, das sogenannte Krönungskonzert (D-dur K. 537), ferner die in C-moll, A-dur (K. 488), B-dur (K. 450) und die beiden großen in C-dur. Im übrigen verweist der Verfasser dieser Blätter alle diejenigen, welche Eingehenderes über diese Werke lesen wollen, auf seine vor einigen Jahren erschienene Monographie „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte".

Wenn wir unter den ziemlich zahlreichen Liedern Mozarts verhältnismäßig wenige von größerem Werte finden, so erklärt sich das schon aus dem ziemlich traurigen Zustande der damaligen Lyrik; hätte Mozart schon einen Uhland, Eichendorff, Rückert, Wilhelm Müller u. A. gekannt, wir würden mehr Lieder wie „Das Veilchen" von ihm besitzen. Immerhin finden wir außer diesem noch einige Perlen unter den Liedern, wie z. B. „Abendempfindung", „An Chloe" und das zum Volkslied gewordene „Komm lieber Mai und mache die Bäume wieder grün". Seltsamerweise stimmen die Anfangstakte dieses Liedes mit dem Finalethema des wenige Tage vorher entstandenen Klavierkonzertes überein:



Vor kurzem ist nachgewiesen worden, daß das bekannte Wiegenliedchen „Schlafe mein Prinzchen, schlaf ein", welches Nissen unter Mozarts nachgelassenen Werken aufführt und auch in einer Beilage mitteilt, nicht von Mozart sei. So allerliebst dies Lied auch ist, so wird Mozarts Ruhm doch nicht verkleinert, wenn es von der Liste seiner Werke gestrichen werden muß, und — wird trotzdem höchst wahrscheinlich fort und fort unter Mozarts Flagge segeln, wie das so viele Präcedenzfälle erwarten lassen.

Das Ende.

Wir haben mit Staunen gesehen, welch enorme Tätigkeit Mozart in seinem letzten Lebensjahre entwickelte: außer der Zauberflöte, dem Titus und Requiem schuf er noch 28 Werke von zum Teil bedeutenderem Umfange, wie z. B. ein Klavierkonzert, das bereits erwähnte Orgelstück für eine Uhr, ein Streichquintett, ein Konzert für Klarinette u. a. Daß bei solch' riesiger Tätigkeit der ohnehin schon sieche Körper schließlich unterliegen mußte, ist sehr begreiflich. Mozart selber blieb es nicht verborgen, daß seine Tage gezählt waren; „mit mir dauert es nicht mehr lange" sagte er zu seinem Weibe, als sie an einem schönen Tage mit ihm in den Prater gefahren war; ein anderes Mal sagte er tränenden Auges „habe ich es nicht gesagt, daß ich das Requiem für mich schriebe?" und seine Schwägerin empfing er, als sie am Abend

vor seinem Tode an sein Bett trat, mit den Worten: „Gut, daß Sie da sind, heute nacht bleiben Sie bei mir, Sie müssen mich sterben sehen." Zwar hatte er sich vorher einmal auf kurze Zeit so weit erholt, daß er die Freimaurerkantate „Laut verkünde unsre Freude" komponieren und leiten konnte; zwar schien die Freude über den ungeheuren Erfolg seiner Zauberflöte ihn neu zu beleben, aber es war nur ein letztes Aufflackern der Lebensflamme. Als er auf seinem Sterbebette erfuhr, daß ein Teil des ungarischen Adels ihm einen jährlichen Ehrensold von 1000 fl. anbot, eine Gesellschaft in Amsterdam ihm eine noch höhere Summe gegen sehr geringe Verpflichtungen zusicherte, da mochte er wohl vollauf die bittere Ironie des Schicksals empfinden, welches ihm jetzt die so lange und schmerzlich ersehnte gesicherte Existenz zu vergönnen gewillt war. Zu spät, zu spät! Mit Bangen und Sorgen um die Zukunft seiner Familie sollte er die müden Augen schließen. Sein Requiem hatte ihn noch unaufhaltsam beschäftigt, selbst am Tage vor seinem Tode ließ er sich die Partitur an sein Bett bringen und sang es selbst mit seinen Freunden Schack, Hofer und Gerl bis zum Lacrimosa durch; als sie aber die ersten Takte dieses Satzes eben begonnen hatten, brach er in heftiges Weinen aus, dann sah man Hände und Mund leise zucken, als sollten sie den Einsatz der Instrumente und den Takt markieren, er kam nur noch auf Augenblicke zum Bewußtsein, der Todesengel trat näher und näher; in der Nacht 1 Uhr des fünften Dezembers 1791 verschied der herrliche Meister. Die letzte Oelung, dieser heilige Brauch der Katholiken, ward ihm nicht zuteil, indem der dazu aufgeforderte Geistliche sich zu kommen weigerte, weil nicht Mozart selbst ihn habe rufen lassen! Die Trauer um seinen Tod war eine überraschend allgemeine; es schien, als ob man durch diesen erst zum vollen Bewußtsein dessen

gekommen war, was man verloren hatte. In Scharen strömten unzählige Klagende herbei, um den großen Tonkünstler noch einmal zu sehen; als aber am 6. Dezember die sterbliche Hülle bei heftigem Unwetter bestattet wurde, schmolz das Leichengefolge, das sich eingestellt hatte, um dem Meister die letzte Ehre zu erweisen, immer mehr zusammen, und als sich der Sarg in die Gruft senkte, stand nicht ein Freund da, der ihm eine Scholle Erde ins Grab geworfen. Wahrlich ein trübes Bild! Und fast noch trauriger erscheint es, daß man diesen Mann aus Sparsamkeitsrücksichten in einer allgemeinen Grube, die meistens 15—20 Särge aufnehmen mußte, begrub, so daß schon wenige Tage nach der Bestattung nicht mehr zu erkunden war, wo seine Gebeine ruhten. Unglücklicherweise war auch gerade in jenen wenigen Tagen ein neuer Totengräber ins Amt getreten. — Mozart hinterließ außer seiner Konstanze zwei Knaben, den damals siebenjährigen Karl und den vier Monate alten Wolfgang Amadeus. Ersterer starb als kaiserlicher Beamter in Mailand im Jahre 1859, hat also seinen großen Vater um 68 Jahre überlebt. Der jüngere Sohn ward ein geachteter Musiker, Pianist, Komponist und Dirigent, lebte viele Jahre als solcher in Lemberg und starb im Jahre 1844 in Karlsbad. Er trug schwer an dem großen Namen, den er geerbt. Die Witwe lernte im Jahre 1797 den dänischen Etatsrat Georg Nik. Nissen, einen Mann von ehrenhaftem Charakter, kennen, vermählte sich mit ihm im Jahre 1809 (mithin volle 18 Jahre nach dem Tode ihres unsterblichen Gatten) und starb in Salzburg am 6. März 1842. Wenige Stunden vorher war das Modell der Mozartstatue daselbst eingetroffen. Seine Schwester, das Nannerl (geb. 1751) starb im Jahre 1829 ebenfalls in ihrer Vaterstadt.

Nachträgliches.

Mozarts Statur soll klein und unansehnlich, aber wohl proportioniert gewesen sein, seine Haltung gerade, seine Art sich zu bewegen frei und elastisch; er war bekanntlich ein ebenso gewandter, wie leidenschaftlicher Tänzer, und wird berichtet, daß er sogar den Arlequin vortrefflich dargestellt habe. Seine Hände werden, was eben nicht auffallen kann, als sehr weich und schmiegsam geschildert und ein Zeitgenosse sagte, es sei für das Auge derselbe Genuß gewesen, ihn spielen zu sehen, wie für das Ohr, ihn spielen zu hören. Sein Kopf war verhältnismäßig groß und über seine Gesichtszüge geben uns die zahlreichen, zu Lebzeiten des Meisters entstandenen Portraits zwar einige Auskunft, aber keine ganz zuverlässige, denn gar manche derselben sind untereinander so verschieden, daß man an der Aehnlichkeit einzelner darunter absolut zweifeln muß. Das in Verona im Jahre 1770 gemalte, mithin den 14jährigen Knaben darstellende Bild wird gerühmt, es stellt ein liebenswürdiges, träumerisch blickendes, doch geistvolles Kindergesicht dar. Eins der besten Bildnisse ist ohne Frage das von Tischbein in Mainz im Jahre 1790 gemalte, wenngleich kaum daran zu zweifeln ist, daß es die an sich keineswegs bedeutenden Züge idealisiert wiedergibt. Mozart fühlte sich einst sehr unangenehm berührt, als er vernahm, daß jemand geäußert habe, man dürfe an des Meisters unbedeutender Erscheinung keinen Anstoß nehmen. Demgegenüber muß aber auch eine Aeußerung Schlichtegrolls hier Platz finden: „Dieser immer zerstreute Mensch schien ein ganz anderer, schien ein höheres Wesen zu werden, sobald er sich an das Klavier setzte. Dann spannte sich sein Geist, und seine Aufmerksamkeit richtete sich ungeteilt auf den einen Gegenstand für den er geboren war, auf die Harmonie der

Töne." In neuerer Zeit hatte nach und nach die Ansicht Platz gegriffen, daß Mozart eigentlich häßlich gewesen sei und demgemäß soll Tilgner, der Schöpfer des Wiener 1896 errichteten Standbildes, anfangs den Plan gefaßt haben, den Kopf in realistischer Weise, jener Ansicht gemäß wiederzugeben, doch muß er davon zurückgekommen sein, denn jetzt blickt uns doch von dem Piedestal herab ein liebes Mozartgesicht an. Daß ein Künstler wie Mozart ein berechtigtes Selbstgefühl besaß, ist selbstverständlich, aber er war stets vollauf bereit, jede bedeutende Leistung anzuerkennen; wir haben schon erfahren, wie sehr er Haydn verehrte, und als der junge Beethoven ihm vorphantasierte, sagte er: „Auf den gebt acht, der wird die Welt von sich reden machen!" Er war jovial, zu jedem Scherz aufgelegt und hat uns auch, abgesehen von dem was seine Opern an echter Komik bieten, Sachen von wahrhaft göttlichem Humor hinterlassen, wie z. B. das reizende „Bandlterzett" und den übermütigen musikalischen Spaß: „Die Dorfmusikanten". Daß seine Späße in Briefen und Reimereien oft ins Platte verfielen, wie das zu jener Zeit in seiner Heimat gang und gäbe war, wollen wir nicht verschweigen, ebensowenig wie seine Neigung und spätere Gewohnheit, sich beim Schaffen eines geistigen Stimulans zu bedienen, obgleich er über einen schier unversiegbaren Quell der Erfindung zu gebieten hatte. Für Billard und Kegelspiel hatte er eine große Vorliebe und manche bedeutende Werke schrieb er während solcher Spiele auf. Eine seiner hervorragendsten Charaktereigenschaften war seine unbegrenzte Gutmütigkeit. Sorglos und vertrauensselig wie er war, ist er auch nie durch Schaden klug geworden, sondern half auch da wieder, wo er schon in empörender Weise mißbraucht worden war.

Um sich von Mozart, dem Künstler, ein ganz klares

Bild zu machen, muß man ihn in all seinen verschiedenen Kundgebungen betrachten. Wir haben viele große Tonkünstler besessen, welche, schaffend oder ausübend, hoch über der Menge standen, ohne jedoch durch Gedächtnis, feinstes Gehör, Schlagfertigkeit, Improvisations- oder Abstraktionsgabe hervorzuragen, während umgekehrt gar mancher mit den letzteren Gaben in staunenswerter Weise ausgerüstet ist, ohne aber ein bedeutender Musiker genannt werden zu dürfen. Der Fachmann liebt es, den einen den Musiker, den anderen den Musikanten zu nennen, und zwar ist es ein Ehrentitel, wenn man einen großen Musiker auch einen Musikanten nennt. Mozart vereinigte beides in seltener Weise. Von seiner Improvisationsgabe und seinem enormen Gedächtnis gab er schon in frühen Kinderjahren Proben, von denen wir einzelne mitgeteilt haben; von seinem Abstraktionsvermögen gibt folgendes, was er am 20. April 1782 seiner Schwester schreibt, ein merkwürdiges Zeugnis: „Hier schicke ich Dir ein Preludio und eine dreystimmige Fuge. Das Preludio gehört vorher, dann folgt die Fuge darauf. Die Ursache aber war, weil ich die Fuge schon gemacht hatte, und sie, während ich das Preludio ausdachte, abgeschrieben." Seine Ouverture zu Don Giovanni hatte er so klar im Kopfe, daß er die Partitur in einer Nacht aufschrieb. Einmal begann er scherzeshalber eine Partitur mit der Notierung der zweiten Hornstimme und von einer Symphonie schrieb er zwei Sätze sofort in die einzelnen Auflegestimmen, weil es an Zeit gebrach, erst die Partitur zu entwerfen und einem Kopisten zum Ausschreiben zu geben. Es sind dies Leistungen, die selbst dem Fachmann fast unbegreiflich erscheinen.
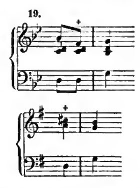
Von dem Dirigenten Mozart können wir uns jetzt wohl kein Bild entwerfen; man dirigierte zu jener Zeit am Klaviere sitzend, und die Anforderungen, die man an eine Orchester-

leistung machte, waren damals offenbar keine weitgehenden, denn als z. B. das Prager Orchester bei der ersten Aufführung des Don Giovanni die Ouverture aus den noch nicht vollständig trockenen Stimmen prima vista spielen mußte, jubelte das Publikum trotzdem in heller Begeisterung und selbst der Meister bezeigte sich zufrieden, „obgleich viele Noten unter die Pulte gefallen". Auch von dem Violinspieler Mozart können wir uns keinen klaren Begriff machen, wohl aber von dem Klavierspieler, selbst wenn nicht die vielen begeisterten Berichte und Urteile über ihn existierten. Daß seine Virtuosität heute nicht mehr das Staunen hervorrufen würde wie damals, ist zweifellos, aber aus seinen Kompositionen für das Klavier geht klar hervor, daß speziell seine Fingertechnik eine durchaus gründliche und gleichmäßige gewesen sein muß. Viele der Aufgaben, die er dem Spieler gestellt hat, fallen nicht selten dem modernen Virtuosen schwer. Wie geistvoll und zugleich elegant im edelsten Sinne des Wortes sein Spiel gewesen sein muß, geht überdies aus gar vielen seiner Werke hervor; man braucht nur die Nuancierung des A-moll-Rondos ($^6/_8$ Takt) eingehend zu studieren und namentlich die letzten authentischen Ausgaben mit den älteren, nachlässig gestochenen zu vergleichen, um zu erkennen, wie unvergleichlich fein sein Vortrag gewesen sein muß. Leider sind gerade seine Klavierkonzerte, nach damaligem Brauch, fast ohne jegliche Anweisung zum richtigen Vortrage und wäre es daher zu bedauern, wenn die neuerdings beliebten Ausgaben nach der Urschrift sich auch auf die Konzerte erstrecken sollten, denn es ist nicht jedermanns Sache, sich dieselben im Geiste Mozarts zurecht zu legen. Unzweifelhaft ist in den neuen Ausgaben der Werke für Klavier allein sehr viel durch willkürliche Zutaten gesündigt worden, auf der anderen Seite aber ist eine, sozusagen photographisch getreue

Nachbildung der Mozartschen Niederschrift auch nicht gut zu heißen, namentlich wegen der damals gebräuchlichen Art, jeden dissonierenden Vorhalt als Vorschlag zu notieren, was nicht allein Dilettanten, sondern auch Musiker häufig veranlaßt, lange Vorschläge als kurze zu behandeln. Wir wollen Mozarts Musik hören wie er sie gedacht, nicht seine Noten sehen, wie er sie geschrieben hat. Sehr richtig sagt Riemann: „Man zog es früher vor, frei auftretende Vorhalte in der Weise zu bemänteln und zu verdecken, daß man die dissonante Note als Verzierungsnote klein schrieb; heute kennt man solche Peinlichkeit nicht mehr, und darum ist der lange Vorschlag gänzlich veraltet. Er sollte deshalb bei neuen Ausgaben älterer Werke ausgemerzt und wenigstens der Dilettant nicht mehr mit der Erlernung der Regeln für seine Ausführung gequält werden; es würden damit viele Fehler ein für allemal unmöglich gemacht sein." Es sei hinzugefügt, daß aber auch Beethoven durch falsche Auffassung der von ihm notierten langen Vorschläge gelitten hat. (S. des Verfassers Schrift: „Die Beethovenschen Klaviersonaten." S. 27.)

Und Mozart als Komponist? Er war seiner ganzen Natur nach kein Reformator, viel weniger ein Umstürzler, aber er erfüllte die zum Teil schablonenhaft gewordenen Formen mit neuem Geiste und schuf aus dem eigensten Innern heraus — ebenso bekannt mit der deutschen wie mit der italienischen Schule — ein Schönheitsideal, nicht von irgend einem nationalen, sondern von allgemein gültigem Gepräge. Selbstverständlich beherrschte er die Kompositionstechnik nach jeder Seite hin mit souveräner Meisterschaft. Er schuf mit heißem Empfinden, aber jedem ungestümen Drang wußte er Einhalt zu gebieten, er besaß eine reich quillende Phantasie, aber gleichzeitig einen scharfen, wägenden Kunstverstand, er

wußte jegliche Leidenschaft zu zeichnen, aber er zeichnete nie unschön. Hier möge ein schönes Wort von Gounod Platz finden. Er sagt: „Was Mozart zu einem absolut einzig dastehenden Genie stempelt, ist die ständige, unzertrennliche Verbindung der Schönheit der Form mit der Wahrheit des Ausdrucks. In der Wahrheit ist er menschlich, in der Schönheit ist er göttlich.“ Es wäre ihm unmöglich gewesen die naturgemäßen Leitetöne zu vermeiden und an deren Stelle Naturwidriges zu setzen, wie wir nachstehend aus den Werken lebender Komponisten leider zitieren können.

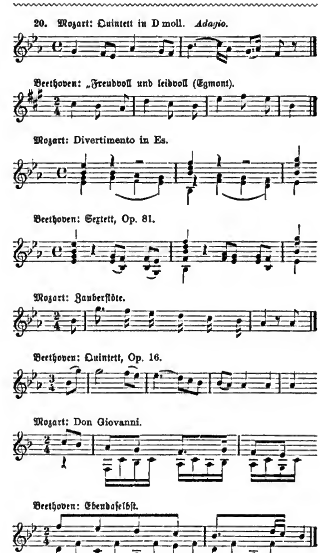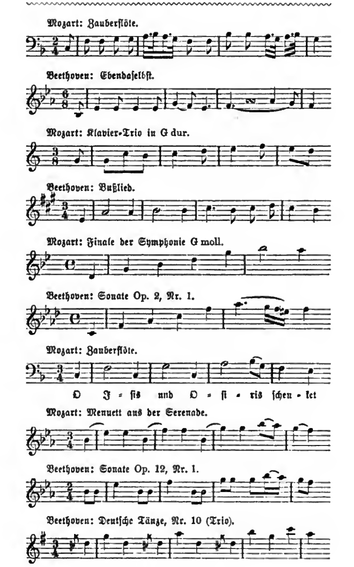


Es wäre ihm ebenso unmöglich gewesen, die Grundtonart eines Stückes als etwas durchaus Nebensächliches zu behandeln, wie auch dies jetzt nicht selten geschieht, indem der Komponist schon in den ersten Takten in ferne Tonarten entweicht, um vielleicht erst gegen Ende desselben in die Anfangstonart zurückzukehren. Wie ein rechter Maler sein Bild auf einen Farbenton stimmt, so läßt auch Mozart den Hörer zunächst in der Grundtonart heimisch werden, um dann mit der häufig sehr reichen Modulation umso größere Wirkung zu erzielen. Dennoch war Mozart in seiner Modulation wie in der Har-

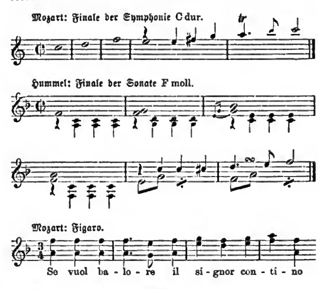
monik kühn genug. Man sehe das einleitende Adagio zu dem Haydn gewidmeten C-dur-Quartett, welches in 22 Takten fünf Tonarten berührt und seinerzeit ganze Abhandlungen veranlaßte, ferner das erste Adagio in der berühmten Phantasie in C-moll für Klavier, welches in 25 Takten elf Tonarten streift; aber beides sind eben Einleitungen und Mozart bringt in deren Folge stets Sätze von schlichtester Modulation. — In der 17 Takte umfassenden Romanze des Pedrillo in der „Entführung" wandert Mozart durch sieben Tonarten! aber er erzählt vom Mohrenland und braucht ein phantastisches, märchenhaftes Kolorit, um dem Hörer glauben zu machen, er höre eine echt maurische Weise. So hatte er für dergleichen anscheinende Extravaganzen stets triftige Gründe. Auch herbe und selbst gewagte Zusammenklänge hat Mozart nicht verschmäht, aber niemals fehlt die allernatürlichste Auflösung. (S. die kleine Menuett in D-dur K. 355.)
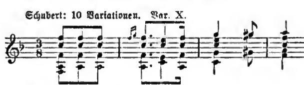
Mozart hat in seinem kurzen Leben 626 Werke geschrieben: 68 für die Kirche, 5 Kantaten, 23 Opern, 66 einzelne Arien, Chöre und ähnliches, 40 Gesangstücke mit Klavier, 23 Kanons, 49 Symphonien, 33 Divertimenti, Kassationen ꝛc., 27 anderweitige Orchestersätze, 39 Tänze für Orchester, 55 Konzerte für verschiedene Instrumente, 9 Streichquintette, 31 Streichquartette, 8 Klaviertrios, 45 Duos (Sonaten ꝛc.) für Klavier und Violine, 17 Orgelsonaten, 22 Sonaten und Phantasien für Klavier allein, 16 Variationenhefte, 23 anderweitige Klavierstücke, 11 Werke (Sonaten, Phantasien ꝛc.) für Klavier zu 4 Händen bezüglich für 2 Klaviere. Außerdem hat Mozart Händels „Acis und Galathea", „Messias", „Alexanderfest" und „Cäcilienode" neu instrumentiert und fünf Fugen von Bach für Streichquartett arrangiert. Diese riesenhafte Produktionskraft erscheint umso staunenswerter, wenn man bedenkt, wie viel Zeit damals die vielen weiten Reisen

nach Paris, London, Berlin, Neapel &c. absorbierten und wie sehr er durch seinen Hofdienst in Salzburg, durch Lektionengeben und Konzertieren in Anspruch genommen war. Goethe meint, Mozart habe seine Mission auf das vollkommenste erfüllt und es sei wohl von der Vorsehung beschlossen, daß jeder außerordentliche Mensch, der eine gewisse Sendung zu vollführen habe, abgerufen werde, sobald er seine Aufgabe vollbracht und er nicht weiter vonnöten. Mag der große Weise recht haben; dennoch fragt man sich, was unser Meister bei seinem steten Vorwärtsschreiten uns noch an herrlichen Meisterwerken hätte spenden können, wenn nicht der Todesengel ihm so früh die Feder aus der nimmer müden Hand gewunden hätte! Doch wollen wir uns glücklich preisen, daß wir Das einen unveräußerlichen Besitz nennen dürfen, was Du, herrlicher Meister, der Welt geschenkt hast. Nur wer Dich nicht begreift in Deiner vollendeten Schönheit und Wahrheit, in Deiner Reinheit und Klarheit, in Deiner Größe und Anmut, kann ungerührt bleiben beim Hören Deiner Werke; wer Dich versteht, wird Dich verehren wie man einen Goethe und einen Raphael verehrt. —

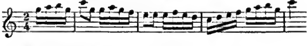

20. Mozart: Quintett in D moll. *Adagio.*
Beethoven: „Freudvoll und leidvoll (Egmont).
Mozart: Divertimento in Es.
Beethoven: Sextett, Op. 81.
Mozart: Zauberflöte.
Beethoven: Quintett, Op. 16.
Mozart: Don Giovanni.
Beethoven: Ebendaselbst.


Mozart: Zauberflöte.
Beethoven: Ebendaselbst.
Mozart: Klavier-Trio in G dur.
Beethoven: Bußlied.
Mozart: Finale der Symphonie G moll.
Beethoven: Sonate Op. 2, Nr. 1.
Mozart: Zauberflöte.
O I - sis und O - si - ris schen - ket
Mozart: Menuett aus der Serenade.
Beethoven: Sonate Op. 12, Nr. 1.
Beethoven: Deutsche Tänze, Nr. 10 (Trio).





Mozart: Entführung (Vivat Bacchus).
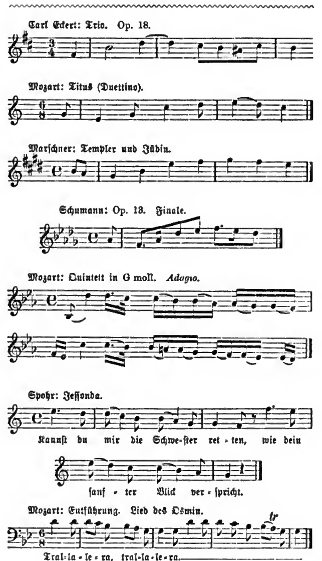


Beethoven: 12 Kontretänze (Nr. 6).
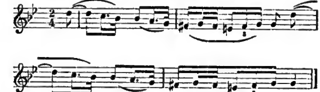


Mozart: Menuett der Symphonie in G moll.

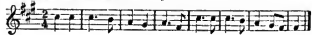



Carl Eckert: Trio. Op. 18.
Mozart: Titus (Duettino).
Marschner: Templer und Jüdin.
Schumann: Op. 18. Finale.
Mozart: Quintett in G moll. Adagio.
Spohr: Jessonda.
Kannst du mir die Schwe-ster ret-ten, wie dein
sanf-ter Blick ver-spricht.
Mozart: Entführung. Lied des Osmin.
tr
Tral-la-le-ra, tral-la-le-ra.

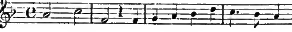
Schumann: Romanze aus dem Faschingsschwank.
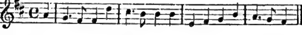


Schumann: Albumblatt aus Op. 99.



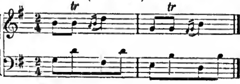
Mozart: Priestermarsch aus der Zauberflöte.



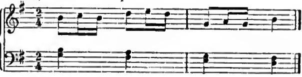
Mendelssohn: Volkslied.
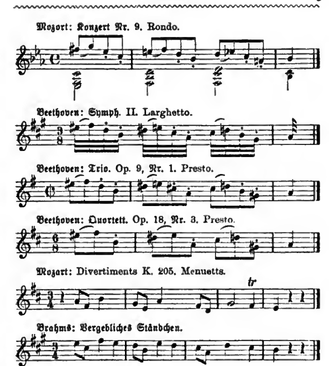


Mozart: Sonate G moll für Pianoforte und Violine (Variationen).



Beethoven: Sonate. Op. 79.




Mozart: Konzert Nr. 9. Rondo.
Beethoven: Symph. II. Larghetto.
Beethoven: Trio. Op. 9, Nr. 1. Presto.
Beethoven: Quartett. Op. 18, Nr. 3. Presto.
Mozart: Divertiments K. 205. Menuetts.
tr
Brahms: Vergebliches Ständchen.

Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven entstammt dem Lande, welches während des 15. und 16. Jahrhunderts eine Reihe von Tonmeistern hervorbrachte, auf welche nicht allein ihre Zeitgenossen mit Bewunderung blickten, sondern deren kontrapunktische Kunst uns noch heute mit Staunen erfüllt: aus dem Vaterlande der großen niederländischen Meister Okenghem, Jasquin des Prés, Goudinel, Orlando Lasso u. A. Es ist nachgewiesen, daß in den Landstrichen zwischen Maas und Schelde schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts eine Familie van Beethoven existierte, von der ein Mitglied um 1650 nach Antwerpen zog. Am 11. September heiratete dessen Sohn eine Katharine Grandjean, welche Mutter von 8 Kindern ward. Der im Jahre 1685 geborene Wilhelm Adelhard van Beethoven, ein ehrsamer Schneidermeister, der im Jahre 1713 ein Haus in Antwerpen kaufte, welches den Namen „Sphaera mundi“ führte (zurzeit das Haus Nr. 33 in der Rue longue-neuve) schloß die Ehe mit Marie Katharine de Hardt, unter deren 12 Kindern sich der Großvater unseres großen Tonmeisters befindet; es war der am 23. Dezember 1712 geborene dritte Sohn Ludwig. Dieser soll in sehr jungen Jahren das Elternhaus heimlich verlassen und zunächst sich in Löwen angesiedelt haben, woselbst er, noch nicht 18 Jahre alt, den von Siechtum ergriffenen Singmeister Colfs vertrat und sich in so vorteilhafter Weise bekannt gemacht haben muß, daß er schon im

Jahre 1733 von dem Kurfürsten Klemens August mit einem Gehalt von 400 Gulden als Sänger für die kurfürstliche Hofmusik in Bonn engagiert ward. Späterhin avancierte er bis zum kurfürstlichen Kapellmeister. Er starb 1773 nachdem er noch im Mai seines Todesjahres in Lucchesis Oper „l'inganno scoperto“ gesungen hatte. Obwohl unser großer Ludwig bei dem Tode seines Großvaters erst drei Jahre alt war, soll seine Erinnerung an ihn doch stets eine sehr lebendige geblieben sein. Franz Gerhard Wegeler, der nachmalige Jugendfreund Beethovens, erzählt wie folgt: „Er sprach von demselben gern mit seinen Jugendfreunden, und seine fromme Mutter, die er weit mehr als den nur strengen Vater liebte, mußte ihm vom Großvater erzählen. Das Bild desselben, vom Hofmaler Radoux gemalt, ist das einzige, was er sich von Bonn nach Wien kommen ließ und was ihm bis zu seinem Tode Freude machte.“ Von den drei Kindern dieses Mannes starben die beiden ältesten frühzeitig, das dritte aber, ein Knabe, der in der Taufe den Namen Johann erhielt, wurde nachmals der Vater des größten aller Instrumentalkomponisten. Johann van Beethoven wurde vermutlich 1740, vielleicht auch schon 1739 geboren — mit voller Sicherheit ließ sich sein Geburtsjahr bis heute nicht ermitteln — und schon in seinem 11. oder 12. Lebensjahre ward er als Sopranist in den Kapellchor aufgenommen; er fungierte später als Altist und schließlich als Tenorist; aber erst nachdem er dreizehn Jahre ohne jegliche Remuneration gedient hatte, empfing er im Jahre 1764 ein jährliches Gehalt von 100 Talern. Später wurden ihm noch 25 Gulden, und schließlich noch weitere 50 Gulden bewilligt. Trotz dieses kärglichen Gehaltes, welches selbst bei etwaigem Nebenverdienst durch Privatunterricht nur ein äußerst bescheidenes Einkommen genannt werden kann, wagte es Johann van Beethoven sich am 12. November 1767 zu verhei-

raten, und zwar mit der jugendlichen Witwe Maria Magdalene Leym, geb. Keferich aus Ehrenbreitstein. Sie war noch nicht 19 Jahre alt, als sie ihren ersten Gatten verlor, den sie mit 16 Jahren geheiratet hatte. In der Ehe mit Joh. v. B. hatte sie sehr viel zu leiden, denn dieser war dem Trunke ergeben, von mürrischer Gemütsart und jähzornig. Sie dagegen wird als eine fromme, gemütvolle Frau geschildert, welche in stiller Ergebung alle die Unbill ertrug, die ihr von dem rücksichtslosen Ehegatten zugefügt wurde.

Von den 7 Kindern, welche sie ihm schenkte, starben 4 in zartem Kindesalter; dann folgte Ludwig, der unsterbliche Meister im Reiche der Töne. Die beiden anderen Knaben erhielten die Namen Kaspar Anton Karl und Nikolaus Johann. Seltsamerweise herrschte längere Zeit Unklarheit sowohl über das Geburtsjahr als auch über den Geburtstag unseres Meisters, weil der Vater, um die musikalischen Anlagen seines hochbegabten Sohnes noch auffallender erscheinen zu lassen, ihn für jünger ausgab, als er in der Tat war. Dem Ausspruche des Vaters gemäß nahm man früher das Jahr 1772 als Geburtsjahr an, während das Geburtsregister der Stadt Bonn nachweist, daß Ludwig v. B. im Jahre 1770 geboren ward und zwar am 16. Dezember, nicht aber — wie früher angenommen — am 17.; letztgenannter Tag war sein Tauftag, und war es zu jener Zeit allgemein herrschende Sitte in Bonn, die Kinder am Tage nach der Geburt taufen zu lassen. Das Geburtshaus Beethovens steht in der Bonngasse und ist vor einigen Jahren von einigen kunstbegeisterten Männern Bonns angekauft worden und bleibt nunmehr in seiner jetzigen Gestalt der Nachwelt erhalten. Außerdem trachtet man darnach, das Beethovenhaus zu einer Art Beethovenmuseum zu gestalten und schon jetzt birgt es manche hochinteressante Reliquien. Wehmut beschleicht einen, wenn man das traurig dürftige

Stübchen betritt, in dem ein Ludwig van Beethoven das Licht der Welt erblickte! Die Taufpaten des Neugeborenen waren der Großvater und eine Frau Gertrud Müller, genannt Baum, die vermögende Nachbarin des Beethovenschen Ehepaares, welche überdies den üblichen Taufschmaus in ihren Wohnräumen herrichtete.

In des kleinen Ludwigs siebentem Lebensjahre begann sein Vater ihn in der Musik zu unterrichten, und zwar täglich sowohl im Klavier- wie im Violinspiel. Kann man auch leider dem Vater wenig Gutes nachrühmen, so darf man ihm doch die Anerkennung nicht versagen, daß er die ungewöhnliche Begabung seines Sohnes rechtzeitig erkannte und zu fördern trachtete. Aber er war nicht der zielbewußte und liebevolle Lehrer und Führer, wie ihn Mozart in seinem Vater Leopold besessen hatte, vielmehr wird er als überaus strenger Lehrer geschildert, dessen Härte dem Knaben nicht selten Tränen auspreßte. Der Unterricht, welchen der Kleine inzwischen in einer Elementarschule erhielt, beschränkte sich sonderbarerweise auf Lesen, auf das Studium des Katechismus und — die Anfangsgründe der lateinischen Sprache, während Rechnen und Schönschreiben ausgeschlossen waren. Vermutlich verließ der Knabe schon im 13. Jahre die Schule, in welcher er sich eine nur elementare Bildung aneignen konnte. Um so gründlicher vertiefte er sich in sein Musikstudium, namentlich nachdem der Vater andere Lehrer für ihn erwählt hatte, zunächst im Jahre 1779 den Schauspieler und Tenoristen Tobias Friedrich Pfeiffer, der zugleich ein gewandter Klavierspieler gewesen sein soll. Zwar wird er als ein leichtfertiger Mensch geschildert, der seinen Unterricht in so unregelmäßiger Weise gab, daß der kleine Schüler nicht selten nachts aus dem Bettchen geholt werden mußte, um seine Klavierlektion zu nehmen; doch scheint er immerhin ein anregender Lehrer gewesen zu sein, dem Beet-

hoven manches zu verdanken haben mochte. Man darf dies vermuten, da es Tatsache ist, daß B. ihm von Wien aus eine Unterstützung zukommen ließ, nachdem er in Erfahrung gebracht hatte, daß Pfeiffer sich in Notlage befinde. Auch seinem späteren Lehrer, dem Hoforganisten Christian Gottlob Neefe (geb. 1748 zu Chemnitz) bewahrte Beethoven ein dankbares Andenken, wovon die folgenden Worte Zeugnis geben, die er ihm im Jahre 1795 von Wien aus schrieb:

„Ich danke Ihnen für Ihren Rath, den Sie mir sehr oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunst ertheilten. Werde ich dereinst ein großer Mann, so haben auch Sie Theil daran."

Wenn man jedoch mit kritischem Blicke forscht, wird man zu dem Resultate gelangen, daß Neefes Unterricht in betreff des Kontrapunktes, des Fugenbaues zc. lückenhaft gewesen sein muß, da er selbst nur eine mangelhafte musikalische Erziehung genossen hatte. Findet man doch in der Autobiographie Neefes folgendes offenherziges Bekenntnis: „Zwar kann ich nicht sagen, daß ich so eigentlich Schule bei ihm" (es ist Johann Adam Hiller gemeint) „gemacht habe. Aber seine Gespräche über musikalische Dinge, seine Erinnerungen über meine Arbeiten, seine Bereitwilligkeit mir die besten Muster in die Hände zu geben und mich auf ihre vorzüglichen Schönheiten aufmerksam zu machen, dieselben zu entwickeln, das Vorschlagen solcher Bücher, darinnen die Kunst auf psychologische Gründe gebaut war, z. B. Homes Grundsätze der Kritik, Sulzers Theorie u. A. m. nützten mir mehr, als förmlicher Unterricht."

Somit wird auch Neefe durch verständige Wahl des Unterrichtsmaterials (er bevorzugte namentlich das wohltemperierte Klavier von Joh. Seb. Bach) und durch gut gewählte Lektüre auf die Bildung des Gefühls und Geschmacks seines jugendlichen Schülers segensreich gewirkt haben.

Wenig bekannt ist es geworden, daß der elfjährige Ludwig im Winter 1780/81 unter der Aegide seiner Mutter eine Kunstreise nach Holland unternahm, auf welcher er sich als Klavierspieler hören ließ, und sowohl Anerkennung wie auch klingenden Lohn eingeheimst haben soll. In das Jahr 1780 fällt auch die Komposition seiner Variationen über einen Marsch von Dreßler. Es ist die erste Komposition B.s, von der wir wissen und die uns erhalten geblieben. Diese Variationen sind von sehr bescheidener Erfindung und durchaus in der konventionellen Art jener Zeit geschrieben. Sie wurden auf Veranlassung Neefes zur Aufmunterung des kleinen Komponisten gedruckt. Immerhin etwas bedeutender erweisen sich schon die angeblich im Jahre 1781 komponierten drei Klaviersonaten, welche der Elfjährige dem Kurfürsten, Erzbischof zu Köln Maximilian Friedrich dedizieren mußte. Die in geschmacklosem, byzantinischem Stil geschriebene Widmung lautet wie folgt:

„Erhabenster!

Seit meinem vierten Jahre (!) begann die Musik die erste meiner jugendlichen Beschäftigungen zu werden. So frühe mit der holden Muse bekannt, die meine Seele zu reinen Harmonien stimmte, gewann ich sie, und wie mir's oft wohl däuchte, sie mich wieder lieb. Ich habe nun schon mein elftes Jahr erreicht; und seitdem flüsterte mir oft meine Muse in den Stunden der Weihe zu: versuch's und schreib einmal Deiner Seele Harmonieen nieder!" — Elf Jahre — dachte ich — und wie würde mir die Autormiene lassen? und was würden dazu die Männer in der Kunst wohl sagen? Fast ward ich schüchtern. Doch meine Muse wollt's — ich gehorchte und schrieb.

Und darf ich's nun Erlauchtester! wohl wagen die Erstlinge meiner jugendlichen Arbeiten zu Deines Thrones

Stufen zu legen? und darf ich hoffen, daß Du ihnen Deines ermunternden Beifalls milden Vaterblick wohl schenken werdest? — O ja! fanden doch von jeher Wissenschaften und Künste in Dir ihren weisen Schützer, großmütigen Beförderer, und aufsprießendes Talent unter Deiner holden Vaterpflege Gedeihen. —

Voll dieser ermunternden Zuversicht wag ich es mit diesen jugendlichen Versuchen mich Dir zu nahen. Nimm sie als ein reines Opfer kindlicher Ehrfurcht auf und sieh mit Huld

Erhabenster!

auf sie herab und ihren jungen Verfasser

Ludwig van Beethoven."

Ein Lichtpunkt in dem Leben des jungen Beethoven war seine erste Reise nach Wien, welche er aller Wahrscheinlichkeit nach im April 1787 antrat, und welche ihm, wie Schindler schreibt, der kunstliebende Graf Waldstein ermöglichte, derselbe, welcher ihm im Jahre 1785 die Stellung als kurfürstlicher Hoforganist in der Kapelle des Kurfürsten Max Franz, Bruder des Kaisers Joseph II, verschafft hatte. Viel ist über diesen seinen ersten Aufenthalt in Wien nicht bekannt geworden, doch berichtet Ferdinand Ries, daß B. von Mozart (welcher dessen geniale Begabung sofort erkannte) allerdings einige Unterweisung bekommen habe, daß diese sich aber auf wenige Lektionen beschränkt haben müsse, da Mozart in jener Zeit schon Pläne für die Komposition des Don Giovanni faßte und überdies durch den in diese Zeit fallenden Tod seines Vaters in eine wenig mitteilsame und ausgiebige Stimmung versetzt war. Otto Jahn überliefert in seiner Mozart-Biographie folgendes Begebnis, in welchem die beiden Meister so recht in ihrer Eigentümlichkeit erscheinen:

„Beethoven wurde zu Mozart geführt und spielte ihm auf seine Aufforderung etwas vor, das dieser, weil er es für ein eingelerntes Paradestück hielt, ziemlich kühl belobte. Beethoven, der das merkte, bat ihn darauf um ein Thema zu einer freien Phantasie und, wie er stets vortrefflich zu spielen pflegte, wenn er gereizt war, dazu noch angeregt durch die Gegenwart des von ihm hochverehrten Meisters, erging er sich nun in einer Weise auf dem Klavier, daß Mozart, dessen Aufmerksamkeit und Spannung wuchs, endlich sachte zu den im Nebenzimmer sitzenden Freunden ging und lebhaft sagte: „„auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen““.

Das waren prophetische Worte! Seine Rückreise führte den jungen Aar zunächst nach Augsburg, woselbst er im Hause des Klavierbauers Joh. Andreas Stein (dessen Instrumente damals einen weitverbreiteten Ruf hatten) freundliche Aufnahme fand. Diese Bekanntschaft hatte nach vielen Jahren noch segensreiche Folgen für Beethoven, da die Tochter Steins, die spätere Frau Nanette Streicher, dereinst die treue und fürsorgliche Freundin Beethovens ward, die ihm in allen häuslichen Angelegenheiten, denen gegenüber sich der große Meister stets ratlos fühlte, hilfreich zur Seite stand. Wie beschränkt auf der Rückreise Beethovens Mittel gewesen sein müssen, ersieht man aus dem Umstand, daß er, um seine Vaterstadt wieder erreichen zu können, bei einem Dr. Schaden in Augsburg eine Anleihe von drei Karolin kontrahieren mußte. Durch einen Brief, den er am „13. Herbstmonat“ an seinen Gläubiger richtet, erfahren wir, daß der Heimkehrende, je näher er seiner Heimat kam, je mehr Briefe erhielt, die ihn mahnten, so geschwind als möglich zu reisen, weil seine Mutter schwer erkrankt darnieder liege. Er kam noch zeitig genug in Bonn an, um seine geliebte Mutter sterben zu sehen. Sie

schloß nach einem sorgenvollen Leben ihre müden Augen am 17. Juli 1787, 49 Jahre alt. „Sie war mir eine so gute, liebenswürdige Mutter," schreibt Beethoven an Dr. Schaden, „meine beste Freundin, o, wer war glücklicher als ich, da ich noch den süßen Namen Mutter aussprechen konnte und er wurde gehört, und wem kann ich ihn jetzt sagen?"

In dieser trauererfüllten Zeit erstand ihm aber eine andere, wahrhaft mütterliche Freundin in der edlen Frau Helene von Breuning, geb. von Kehrich, der Gattin des kurfürstlichen Hofrats Emanuel Joseph von Breuning. Sie erwählte Beethoven zum Klavierlehrer ihres Sohnes Lorenz und ihrer Tochter Eleonore, der späteren Gattin des Dr. Wegeler in Koblenz, dem wir viele wertvolle Notizen über Beethovens Lebensgang zu verdanken haben. Die treffliche Frau übte einen ungemein günstigen Einfluß auf den ungelenken und leicht aufbrausenden Jüngling aus, begegnete ihm mit Milde und — wenn sie es für nötig erachtete — auch mit Entschiedenheit, namentlich in solchen Fällen, da sie glaubte, ihn zu größerer Pünktlichkeit und Regelmäßigkeit in seinem Berufe als Lehrer anhalten zu müssen. Dennoch ist ihr dies nie vollständig gelungen, denn Beethoven haßte das Unterrichten und ging immer „wie ein übellauniges Eselein" an diese ihm so gründlich antipathische Beschäftigung. — Nahe dem Breuningschen Wohnhause am Münsterplatz wohnte der kurfürstliche Minister Westphahl von Fürstenberg, in dessen Hause Beethoven ebenfalls Unterricht zu erteilen hatte: aber nicht selten sah Frau von Breuning von ihrer nahgelegenen Wohnung aus, wie Beethoven noch vor der Haustüre der Fürstenbergschen Wohnung rasch kehrt machte, um die Stunde zu „schwänzen". Darob machte ihm Frau von Breuning späterhin ernste Vorwürfe, ohne jedoch — wie schon gesagt — viel damit zu erreichen. Ging es doch Mozart ähnlich wie B.

Auch er haßte das „Lektiongeben“ und schrieb an seinen Vater, der ihn in ähnlicher Weise ermahnt hatte, wie Frau von Breuning ihren Schützling, das Folgende:

„Zu einer gewissen Stunde in ein Haus gehen müssen oder zu Haus auf einen warten müssen, das kann ich nicht und sollte es mir auch viel eintragen. Das ist mir unmöglich, das lasse ich Leuten über, die sonst nichts können als Klavier spielen.“ Die Welt aber darf sich glücklich preisen, daß Mozart und Beethoven keine pünktlichen und gewissenhaften Klavierlehrer geworden sind!

In dem Breuningschen Hause verkehrten auch noch der Onkel und Vormund der Breuningschen Kinder, Lorenz von Breuning, ferner dessen Bruder Philipp, und der Bruder der Frau von Breuning, Kanonikus von Kehrich, welche sämtlich als gelehrte und feingebildete Männer einen ungemein günstigen Einfluß auf ihre Umgebung und somit auch auf den jungen, ungestümen Musiker ausübten, der bis dahin wenig Anderes gelernt hatte, als was zu seinem Beruf gehörte. In diesem Kreise lernte er nicht allein das Beste der damaligen deutschen Literatur, sondern auch die Uebersetzungen mancher klassischen Autoren kennen. Und für das was er empfing, gab er mit vollen Händen zurück, was er als junger genialer Künstler geben konnte: er spielte ihnen fleißig vor — und seine Zuhörer mochten wohl damals schon ahnen, wie sie bevorzugt seien vor Tausenden, da sie dem wunderbaren Spiele dieses Jünglings lauschen durften, dessen Tongebilde nach wenigen Jahren die ganze Welt zu Liebe und Bewunderung zwangen.

Der Verkehr in diesem Hause war für den jungen Tondichter von um so größerem Segen, als inzwischen die Verhältnisse im väterlichen Hause immer trauriger wurden. Nach dem Tode der Mutter mußte eine Haushälterin engagiert

werden, Ludwigs jüngere Brüder, Karl und Johann, waren inzwischen herangewachsen und verursachten größere Kosten, während der Vater Beethoven mehr und mehr der unseligen Trunksucht verfiel, und zwar in solchem Grade, daß einmal der Sohn den Vater aus den Händen der Polizei befreien mußte, als letztere den total Betrunkenen arretieren wollte. Somit wird unser Ludwig von seinem ohnehin spärlichen Einkommen noch gar manches für den Haushalt im väterlichen Hause hergegeben haben. Dennoch blieb ihm noch so viel, daß er nach vollendetem Tagewerke, falls er in keinen der ihm zugänglichen Familienkreise geladen war, die Weinstube „Zum Zehrgarten" am Markte besuchen konnte; in diesem Lokale verkehrten die angesehensten Männer der Wissenschaft und Kunst, so daß der Verkehr auch in diesem Kreise eine wahre Erholung und Erquickung für den Armen war, der im väterlichen Hause nur Kummer und Sorgen fand. Aber es war noch ein anderer Magnet vorhanden, der sowohl den jungen Beethoven, wie auch alle die älteren und bedeutenden Männer zum „Zehrgarten" hinzog: das war „die schöne Babette Koch", die Tochter des Wirtes, von welcher der schon genannte Dr. Wegeler sagte, daß sie von allen Personen weiblichen Geschlechtes, die ihm je bekannt geworden, dem Ideal eines vollkommenen Frauenzimmers am nächsten stand! Somit wäre es nicht zu verwundern, wenn die schöne Babette auch den jungen Beethoven oftmals in diese, übrigens noch heute unter demselben Namen existierende Weinstube gelockt hätte, und nicht allein jene ernsten Männer, zu denen auch die Brüder Reicha und Romberg gehörten.

Inzwischen war Beethoven von dem Kurfürsten als Bratschist in der Hofkapelle angestellt worden, und in dieser Eigenschaft mußte er im Herbste des Jahres 1791 mit der gesamten Kapelle nach Mergentheim, dereinst die bedeutendste der

elf Balleien des Deutschen Ordens, dessen Hochmeister zu jener Zeit Kurfürst Maximilian Franz war. Den dort auf längere Zeit versammelten Ordensrichtern mußten Feste mannigfacher Art zur Unterhaltung geboten werden, und aus dem Grunde veranstaltete der Kurfürst Theatervorstellungen mit Hilfe der Baillonschen Schauspielertruppe und seiner eigenen Hofkapelle. In zwei Jachten ward die Kapelle den Rhein und Main hinauf nach Mergentheim befördert. Bei herrlichstem Wetter glitten sie an den lieblichen Ufern der Flüsse entlang, und niemals ist in Beethoven die Erinnerung an diese genußreiche Reise erloschen. Aber auch an Humor fehlte es auf dieser Fahrt nicht. In übermütiger Laune hatte man bereits in Bonn den Schauspieler Lux zum „Könige der Expedition" erkoren, und dieser setzte den Scherz fort, indem er sich einen Hofstaat bildete und unter anderem Beethoven und Bernhard Romberg, den später hochberühmten Violincellisten, zu Küchenjungen erwählte. Beethoven stieg schon während der Fahrt zu höheren Stellungen empor, wie wir durch Wegeler erfahren. Derselbe berichtet nämlich:

„Das Diplom seiner weiteren Beförderung, welches Beethoven erhielt, datiert auf der Höhe von Rüdesheim, wird man wohl noch in seiner Verlassenschaft gefunden haben; wenigstens habe ich es noch im Jahre 1796 bei ihm im besten Verwahrsam gesehen. Ein großes, im Deckel einer Schachtel in Pech abgedrucktes Siegel, durch einige aufgetrennte Fäden eines Schiffsseils befestigt, gab diesem Diplom ein gar ehrenfestes Ansehen."

In Aschaffenburg, woselbst Rast gehalten wurde, machte Beethoven die Bekanntschaft des Abbé Sterkel, welcher zu jener Zeit als höchst eleganter Klavierspieler bekannt und geschätzt war. Man erzählt, daß Beethoven seinem Spiele mit äußerster Spannung zugehört habe, weil er ein so fein nuan-
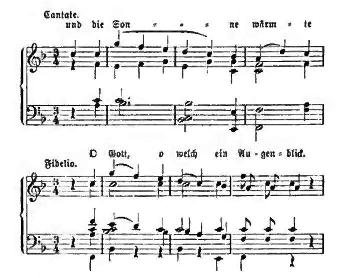
ciertes Spiel bisher nie gehört hatte, während er selbst das Klavier etwas derb, gleichsam al fresco behandelte. Als er nun von Sterkel aufgefordert ward, sich gleichfalls an das Instrument zu setzen, spielte er sofort seine Variationen über Righinis „Vieni amore" durchaus in der eleganten Manier Sterkels, dessen Eigentümlichkeit er sich augenblicklich anzueignen gewußt hatte. In Mergentheim war Beethoven als Hofkapellist bis Ende Oktober tätig, und mußte er daselbst bei allen Aufführungen in roter, reich mit Gold besetzter Uniform erscheinen. Man macht sich schwer ein Bild gerade von diesem Manne in solchem Galakleide. Lange brauchte er dasselbe auch nicht mehr zu tragen, denn durch Fürsprache hoher Gönner ward ihm zu einer zweiten Reise nach Wien die Summe von 100 Dukaten als Stipendium bewilligt, so daß Beethoven Anfang November 1792 in Wien eintreffen konnte. Er nahm seinen Weg über Koblenz, Ehrenbreitstein, Montabour, Limburg, Frankfurt a. M., Nürnberg, Regensburg, Passau und Linz.

Es erübrigt jetzt, eine Umschau über Beethovens bis zu seiner Uebersiedelung nach Wien geschaffene Kompositionen zu halten. Die erwähnenswertesten unter diesen sind: das erste im Jahre 1830 als oeuvre posthume erschienene Trio in Es-dur für Klavier, Violine und Violoncell, die Trauerkantate auf den Tod Joseph II, Kantate auf die Erhebung Leopolds II zur Kaiserwürde, ein Ritterballett für Orchester, Trio für Violine, Viola und Violoncell op. 3 in Es-dur und Oktett für Blasinstrumente, später erschienen als op. 103. Unter diesen Sachen ragt die Trauerkantate unstreitig als die bedeutendste Komposition hervor. Namentlich die Anfangsnummer, „Coro" überschrieben, gibt tiefer Trauer wahrhaftigen, zuweilen ergreifenden Ausdruck. Wenn im übrigen auch vieles Unbedeutende mit unterläuft, so mag das einer-

seits daran liegen, daß dem Komponisten nur kurze Zeit zur Fertigstellung der Kantate zugemessen war, andrerseits an dem großenteils äußerst geschmacklosen Texte. Hier eine Probe:

> „Da fliegen die Menschen ans Licht,
> Da drehte sich glücklicher die Erde um die Sonne
> Und die Sonne wärmte mit Strahlen der Gottheit.“

Interessant ist es aber, daß in der „Aria con Coro“ ein Gedanke erscheint, welcher sich mit einem solchen im 2. Finale des Fidelio fast vollständig deckt, sogar was Ton- und Taktart anlangt.
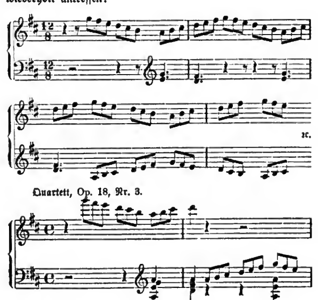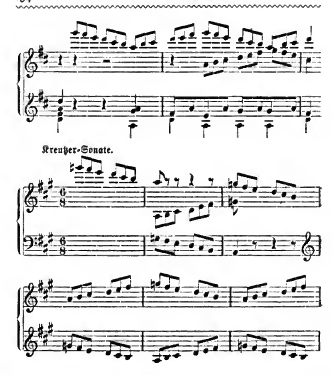


Ungleich weniger belangreich ist die Kantate auf die Erhebung Leopold II zur Kaiserwürde. Sie beginnt nach einem kurzen Rezitativ mit einer Sopranarie (G-dur, Allegro

moderato) von unmäßiger Länge. Ueber die wenigen, nicht sonderlich geschmackvollen Textesworte:

> „Fließe, Wonnezähre, fließe!
> Hörst du nicht der Engel Grüße
> Ueber dir? Germania!
> Süß wie Harfenlispel tönen?
> Weil mit Segen dich zu krönen
> Vom Olymp Jehovah (!) sah“
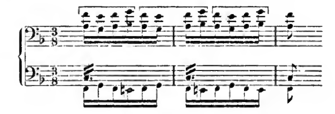
hat Beethooen eine mit Koloraturen der Singstimme und Passagen der obligaten Instrumente (Flöte und Violoncell) überreich ausgestattete Arie von nicht weniger als 276 Takten aufgebaut. Aber auch in dieser Kantate begegnen wir einem Gedanken, den wir in den späteren Werken Beethovens sogar wiederholt antreffen:
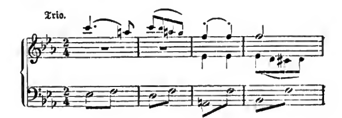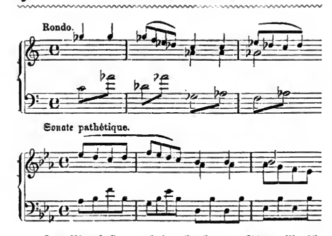




In dem Chore der Kantate, in welchem dieser Gedanke auftritt, wird derselbe sehr ausgiebig verwandt, denn er wiederholt sich nicht weniger als sechsundzwanzigmal! Wenige Komponisten haben sich so selten wiederholt wie eben Beethoven; nichtsdestoweniger werden später noch manche ähnliche Fälle zu verzeichnen sein. Jeder Komponist hat seine ihm eigentümlichen Wendungen, deren wiederholter Verwendung er sich nicht ganz entschlagen kann. Bei Beethoven artet das aber niemals zur Manier aus, wie das bei so manchen Anderen der Fall ist.

Das als op. 3 erschienene Streich-Trio in Es-dur zeugt von einer schon bedeutenden Sicherheit in Verwendung der freien Formen und zu bewundern ist es, welche Wirkung der jugendliche Schöpfer mit den geringen Mitteln nur dreier Saiteninstrumente zu erreichen wußte. Auch seine später oft bewährte Vorliebe für starke Kontraste in der Dynamik und für originelle Rhythmik zeigt sich schon in diesem Jugendwerke, so u. a. die Beethoven besonders eigentümliche Verschiebung zweiteiliger Motive in dreiteilige Taktart oder umgekehrt. So schließt der erste Teil des Andante folgendermaßen:
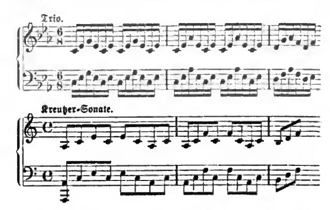


Und die folgende Stelle aus dem letzten Satze finden wir ganz ähnlich in dem vier Jahre später komponierten Rondo op. 51 Nr. 1, wie auch in dem Finale der sechs Jahre später komponierten Sonate pathétique:





Das Ritterballett enthält acht kürzere Sätze: Marsch, Deutscher Gesang, Jagdlied, Romanze, Kriegslied, Deutscher Tanz und Coda. Unter diesen acht Nummern sticht einzig und allein die Romanze hervor; dies nur aus 16 Takten bestehende Stück ist aber in der Tat eine kleine Perle. Ausschließlich für das pizzikierende Streichquartett geschrieben, berührt Beethoven in geradezu genialer Weise in diesem äußerst knappen Umfange außer der Haupttonart H-moll auch noch A-dur, D-dur und C-dur, ohne jedoch den Eindruck des Absichtlichen und Gewaltsamen hervorzubringen, ähnlich wie Mozart in der Romanze des Pedrillo in der „Entführung aus dem Serail“ innerhalb 16 Takten von H-moll nach D-dur, A-dur, C-dur, G-Dur und Fis-dur modulirt. Möglich, daß diese ebenfalls vom Streichquartett pizzikato begleitete Romanze dem jungen Beethoven als Muster vorgeschwebt hat. Bei dem Klavier-Trio in Es-dur fällt es auf, daß es jeglichen langsamen Satzes entbehrt; es ist sehr begreiflich, weshalb der Meister dies Trio später niemals veröffentlichte, denn es konnte den hohen Ansprüchen, die er schon in der

erſten Zeit ſeines zweiten Wiener Aufenthaltes an ſeine Schöpfungen machte, unmöglich genügen. Auffallen mag nur, wie er ſchon in dieſem Jugendwerke den jähen Wechſel von dur und moll auf derſelben Tonſtufe mit Vorliebe angewandt hat. Auch dürften einige Takte aus dem letzten Satze intereſſiren als Vorläufer einer verwandten Stelle in der Kreutzer-Sonate:



Ein Jahr, nachdem Mozart ſeine Augen geſchloſſen, betrat Beethoven zum zweitenmal die öſterreichiſche Kaiſerſtadt, welche damals unbeſtritten als Muſikmetropole galt. Haydn war noch unter den Lebenden, und der geiſtige Einfluß Mozarts war in jenen Tagen vielleicht ſogar mächtiger und bedeutender als zu des Meiſters Lebzeiten; der Adel Wiens aber intereſſierte ſich nicht nur lebhaft und aufrichtig für die Muſik, er wußte auch die Künſtler zu würdigen und ihrem Wert nach abzuſchätzen, er liebte es, die wahrhaft bedeutenden in ſeine Kreiſe zu ziehen und zu belohnen, ſo daß auch Beethoven in überraſchend kurzer Zeit in dieſen vornehmen und reichen Kreiſen Freunde und Beſchützer fand. Aber auch Beethoven

wußte sich selber abzuschätzen, und so sehen wir den bereits 22 Jahre zählenden jungen Mann, ungeachtet der Bewunderung, die ihm in jenen Kreisen gezollt ward, mit seinen theoretischen Arbeiten zum Meister Haydn wandern, um sie von ihm beurteilen und verbessern zu lassen. Nun wollte es der Zufall, daß Johann Schenk (der Komponist der zu jener Zeit viel gegebenen komischen Oper „Der Dorfbarbier") in Beethovens Studienheften mehrere Fehler entdeckte, welche Haydn unverbessert gelassen hatte, und bei dem leicht gereizten und zum Argwohn geneigten Charakter Beethovens genügte diese Tatsache, um ihn glauben zu machen, daß Haydn den Unterricht oberflächlich und nicht durchaus gewissenhaft erteile. So bat er Schenk, ihm Lehrer zu werden, welches dieser unter den Bedingungen versprach, daß Beethoven es geheim halte, daß es ohne Entschädigung geschehe und — daß er nach wie vor Haydns Stunden besuche. Beethoven ging auf alle diese Bedingungen ein, und da Haydn nicht lange darauf seine zweite Reise nach England antrat, so dauerte jene kleine Komödie auch nicht allzu lang. Es wäre aber unrecht gegen Haydn, wollte man den Argwohn Beethovens, der übrigens bald besserer Einsicht wich, teilen, denn es ist Tatsache, daß der ältere große Meister mit unverhohlener Bewunderung von dem jüngeren sprach. Immerhin ist es auch denkbar, daß Haydn kein sonderlicher Lehrer gewesen sein mag. Uebrigens hat Beethoven später durch die Widmung seiner drei Sonaten op. 2 an Haydn dargetan, daß aller Groll in ihm erstorben war.

Vom Ende des Jahres 1793 bis Anfang 1795, mithin etwas über ein Jahr, unterwarf er sich dann der Lehre des seinerzeit berühmten Theoretikers und Kontrapunktisten Joh. Georg Albrechtsberger. Der geniale Schüler arbeitete mit großem Eifer seine Aufgaben im einfachen und doppelten

Kontrapunkt und machte selbstverständlich rasch bedeutende Fortschritte. Wie ernst er seine Studien betrieb, geht u. a. aus der umständlichen und wortreichen Erklärung hervor, die, auf einen, seinem Studienhefte entnommenen Streifen Papiers geschrieben, dem Schreiber dieser Blätter vorliegt. Sie lautet: „Die Verkehrung der Oberstimme in die 8 hinab, da sie alsdann zur Unterstimme, die andere aber in ihrer vorigen Lage zur Oberstimme wird, heißt inversio oder Evolutio in octavam gravem. Die Verkehrung der Unterstimme in die 8 hinauf (da sie alsdann zur Oberstimme, die andere Stimme aber ohne Versetzung zur Unterstimme wird) heißt inversio oder evolutio in octavam acutam." — Vom Studium der Fuge an beginnt jedoch der Eifer geringer zu werden, und Beethoven arbeitet flüchtig. Der Beethovenforscher Gustav Nottebohm, welcher die Beethovenschen Studien einer sorgfältigen Prüfung unterzogen hat, schreibt darüber: „Die meisten zweistimmigen Fugen sind noch mit Aufmerksamkeit geschrieben. Fast in allen drei- und vierstimmigen im strengen Satz geschriebenen Fugen aber wird schlechter kontrapunktiert als in den kontrapunktischen Arbeiten." Muß nun auch der begeistertste Verehrer Beethovens eingestehen, daß die strenge Fuge niemals seine eigentliche Domäne wurde, so kann er andererseits nicht umhin, einzugestehen, daß die Tondichtungen des Meisters neben allem Reichtum an Phantasie dennoch eine bewundernswerte Technik nicht vermissen lassen. Er hat sich eine andere, nicht minder wertvolle, schon von Haydn und Mozart zu hoher Vollendung gebrachte Kunst, die der thematischen Arbeit in staunenswerter Weise zu eigen gemacht. Die Art, wie Beethoven aus seinen, zuweilen unscheinbaren Motiven und Themen Großes zu schaffen weiß, so daß nichts willkürlich erscheint, alles organisch wächst und sich aus dem Motiv gleichsam naturnotwendig entwickelt, ist um so bewunderns-

werter, als der Hörer niemals den Eindruck einer absichtlich zur Schau gestellten Gelehrsamkeit erhält. Aber auch die zahlreichen Fugatos und freien Fugen, welche sich in seinen großen Werken, Symphonien, Streichquartetten 2c. finden, sind so poetisch und reizvoll, andererseits so meisterlich, daß man wahrlich nicht zu bedauern hat, wenn er, der himmelstürmende, schon im Mannesalter stehende Schüler seine Studien bei Albrechtsberger etwas früh abbrach.

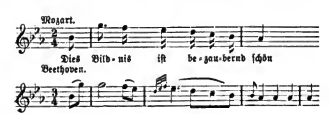
Die seltene Begabung Beethovens hatte, wie schon erwähnt, sehr bald Aufmerksamkeit und ehrliche Bewunderung in den musikalischen Kreisen Wiens erregt. Van Swieten (der ehemalige Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia), ein begeisterter Musikfreund, welcher in seinem Hause vorzugsweise die Werke Händels, Bachs und der alten italienischen Meister in trefflicher Weise zur Aufführung brachte, zog den jungen Tondichter sofort in seine Kreise, und dieser verschmähte es nicht, diesen musikalischen Zusammenkünften durch Klaviervorträge einen besonderen Glanz zu verleihen. Wie unermüdlich aber van Swieten im Genießen war, geht u. a. aus einem an Beethoven gerichteten Billett hervor, welches lautet: „Wenn Sie künftigen Mittwoch nicht verhindert sind, so wünsche ich Sie um halb neun Uhr abends mit der Schlafhaube im Sack bei mir zu sehen." Ein anderer Beschützer und Verehrer erstand ihm in dem Fürsten Karl von Lichnowsky, welcher ihn nicht allein als Gast in sein Haus aufgenommen hatte, sondern ihm auch ein Jahresgehalt von 600 Gulden auswarf, ohne irgendwelche Gegenleistung dafür zu fordern. Selbst ein Reitpferd hatte er seinem Schützling zur Disposition gestellt, aber freilich hat dieser es nur kurze Zeit benutzt; die Neigung zum Reiten schwand bald. Dem Fürsten Karl von Lichnowsky gesellten sich bald der Fürst Moritz L., Graf Rasumowsky, Fürst Kinsky u. A. als wahrhafte Freunde Beethovens bei,

und somit war seine Stellung in Wien früh eine vollkommen gesicherte. Es ist begreiflich, daß er nun darnach trachtete, sich auch an anderen Orten sowohl als Klavierspieler wie als Komponist bekannt zu machen. So sehen wir ihn denn im Februar 1796 eine Reise nach Prag antreten, woselbst sich zeitweilig auch der Fürst Karl Lichnowsky aufhielt, welcher ihm mit Freuden und Stolz die Kreise des böhmischen Adels erschloß. Dieser scheint ihn nicht allein gewürdigt, sondern auch belohnt zu haben, denn Beethoven schreibt von Prag aus am 19. Februar 1796 an seinen Bruder Nikolaus Johann: „Für's erste geht mir's gut, recht gut. — Meine Kunst erwirbt mir Freunde und Achtung, was will ich mehr, auch Geld werde ich diesmals ziemlich bekommen.“ Daß er in Prag öffentlich aufgetreten sei, wird mit Recht bezweifelt; allem Anscheine nach beschäftigte er sich dort ernstlich mit seinen beiden Sonaten für Klavier und Violoncell op. 5. Dieselben sind hernach dem Könige Friedrich Wilhelm II von Preußen gewidmet worden, und sehen wir den Komponisten auch alsbald in Berlin; es wird vermutet, daß der König ihn dort zu fesseln suchte, was sich jedoch nicht realisierte. Dagegen ließ er dem Schöpfer der Sonaten eine goldene, mit Louisd'ors gefüllte Dose überreichen als Dank für die Widmung derselben. Beethoven soll gerne betont haben, daß es nicht eine gewöhnliche Dose gewesen sei, sondern eine solche, wie man sie den Gesandten und anderen hohen Persönlichkeiten zu überreichen pflegte. Am 21. und 28. Juni spielte Beethoven in der Berliner Singakademie. Wie es scheint, verhandelte er von hier aus auch mit der Direktion der Gewandhaus-Konzerte in Leipzig, woselbst er ein eigenes Konzert zu geben beabsichtigte. In der „Geschichte der Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig“ wird folgendes darauf Bezügliche mitgeteilt: „Die Konzertdirektion fühlte sich durch die immer häufiger werdenden Extrakonzerte

beeinträchtigt und beschloß daher den Saal gar nicht mehr an fremde Künstler herzugeben. Es war übrigens nicht tunlich, den Beschluß auf lange Zeit streng aufrecht zu erhalten. Schon im Februar 1802 führte Limburger seinen Herren Kollegen in der Direktion dringend zu Gemüte, daß Ausnahmen zu machen seien, um anerkannt große Männer nicht von der Reise nach Leipzig zurückzuschrecken. Kollege Bernhard sei in Wien gewesen; gegen diesen habe der bekannte Komponist und große Klaviervirtuos Herr Beethoven den Wunsch geäußert im gegenwärtigen Frühjahre Leipzig zu besuchen und sich mit seinen Kompositionen hier hören zu lassen. Er schlage vor, einem solchen Manne den Saal zu bewilligen und ihm, falls der Vorschlag Zustimmung finde, die zwei Wochen vom 21. März bis zum 3. April als die bequemste Zeit zur Ausführung seines Wunsches zu bezeichnen. Acht der Herren Direktionsmitglieder stimmten dafür, drei dagegen: so war wenigstens hiermit die Starrheit jenes Beschlusses gebrochen, der Saal wurde, „man muß es zum Ruhm für die Direktoren anzeigen" (sagt die „Zeitung für die elegante Welt"), von nun an, wenn auch nur an ausgezeichnete Künstler, wieder freigegeben. Beethoven kam leider nicht. In dem Archivmaterial fehlt jede weitere Andeutung darüber, ob er damals eine Einladung erhalten und, wenn dies der Fall gewesen, was ihn am Kommen verhindert habe. Auch später, wie gleich hier noch bemerkt sei, wurde Leipzig nie das Glück zuteil, Beethoven in seinen Mauern zu sehen. Zu Anfang des Winters 1811/12 hatte sich zwar nochmals die Aussicht hierfür eröffnet, auch war schon einer von den drei Tagen, der 10., 15. oder 22. Oktober für sein Konzert vorgesehen worden — er kam auch diesmal nicht."

Mutmaßlich im Juli desselben Jahres traf Beethoven wieder in Wien ein. Unter den Werken, welche er bis zum

Ablauf des Jahres 1796 in Wien geschaffen oder vollendet hat, sind die bedeutendsten unstreitig die drei Trios für Klavier, Violine und Violoncell op. 1, die drei, Haydn gewidmeten Klaviersonaten op. 2, die zwei Cellosonaten op. 5, Sonate in Es-dur op. 7, das Quintett für Klavier und Blasinstrumente op. 16, und die Arie „Ah perfido". Man ersieht aus den mit der 1 beginnenden Opuszahlen, daß Beethoven die nicht wenigen seiner bereits gestochenen Werke aus der Knaben- und Jünglingszeit hiermit gewissermaßen annullierte, um zu markieren, daß er nunmehr in eine neue Schaffensperiode eintrete. Ist auch in allen genannten Werken der Einfluß Mozarts unleugbar zu erkennen, so bricht doch überall schon die Beethovensche Eigenart durch, und wenn der jüngere Meister im Quintett op. 16 den Mozartschen Spuren mit Bewußtsein folgt, so sucht er dies in keiner Weise zu verbergen, sondern er wählt (abgesehen von der ganz gleichen Besetzung und Einteilung — Introduktion und Allegro, langsamer Mittelsatz und Finale — sowie der Tonarten Es-dur, B-dur, Es-dur), lauter Motive, welche überall auf populär gewordene Melodien von Mozart hinweisen, gleichsam als wolle er der Welt zeigen, daß er die geistige Erbschaft Mozarts angetreten habe. Wenngleich auf diese Verwandtschaft der Themen schon an anderen Orten hingewiesen ist, so dürfte es doch nicht überflüssig erscheinen, dieselben auch hier einander gegenüber zu stellen:



Mozart.

Bat - ti, bat - ti, obel Ma - set - to, la tua

Beethoven.

Mozart.

Ein Mädchen o-der Weib-chen wünscht Pa-pa-ge-no sich

Beethoven.

Dergleichen lehrt, daß die künstlerische und kunstvolle Verwertung eines Themas oft von größerer Bedeutung ist als die Erfindung desselben, und daß es töricht ist, in solchen Fällen von Reminiszenzen zu reden, oder gar dem Komponisten, der — sei es zufällig, sei es absichtlich, ein bereits vorhandenes Motiv benutzt, einen Vorwurf daraus zu machen. — Mit den Sonaten für Klavier und Violoncell op. 5 hat Beethoven insofern etwas ganz neues geschaffen, als die Vereinigung dieser beiden Instrumente in solcher Weise, daß beide einander vollkommen koordiniert sind, bis dahin noch nie versucht worden war.

Von jetzt ab war der äußere Lebensgang unseres Meisters ein ziemlich gleichmäßiger und nur von wenigen ungewöhnlichen Erlebnissen unterbrochen; um so reicher gestaltete sich sein inneres Leben, und seine rapid und stetig wachsende Meisterschaft als Tondichter führte ihn schließlich auf Höhen, wohin nur wenige seiner Zeitgenossen ihm, selbst als nur Genießende, folgen konnten. Somit wird von jetzt ab seine Lebensgeschichte vorzugsweise eine Geschichte seiner Entwickelung und

seiner Werke sein. Wir haben gesehen, daß Beethoven frühzeitig das Glück beschieden war, begeisterte Verehrer unter den auf des Lebens Höhen stehenden Kunstliebhabern zu finden; aber auch treffliche Künstler scharten sich um ihn, und ist namentlich das seinerzeit berühmte Schuppanzighsche Streichquartett hier zu nennen. Von dieser Künstlergenossenschaft (Schuppanzigh Viol. I, Sina Viol. II, Weiß Viola und Kraft resp. Linde Violoncellist) ließ sich Beethoven vorzugsweise gern seine neuesten Quartetten vorspielen, beziehentlich spielte er mit ihnen seine Kammermusikwerke für Klavier und Streichinstrumente. Da er überdies ein sorgenfreies Leben führen konnte, sowohl infolge des Ehrengehaltes, welches ihm von seinen Gönnern ausgeworfen war, als auch infolge der unausgesetzten Nachfrage nach seinen Werken seitens der Verleger, welche dieselben stets seiner Forderung gemäß honorierten, so wären eigentlich alle Bedingungen gegeben gewesen, um Beethoven zu einem recht glücklichen Menschenkinde zu machen, — aber dennoch sollte es anders kommen! Schon frühzeitig meldete sich bei ihm eine tückische Ohrenkrankheit, für einen Musiker ein doppelt harter Schicksalsschlag! Beethoven selbst verlegt die ersten Symptome schon in das Jahr 1797. Vielleicht hätte sich das Uebel anfangs noch heben lassen, aber er schämte sich seiner Schwerhörigkeit und suchte sie in jeder Weise zu verheimlichen. Seinem kurländischen Freunde Amenda schreibt er u. a. folgende ergreifende Worte: „Dein B. lebt sehr unglücklich, im Streit mit Natur und Schöpfer, schon mehrmals fluchte ich letzterem, daß er seine Geschöpfe dem kleinsten Zufalle aussetzt, sodaß oft die schönste Blüthe dadurch vernichtet und zerknickt wird, wisse, daß mir der edelste Theil, mein Gehör sehr abgenommen hat, schon damals als Du noch bei mir warst, fühlte ich davon Spuren und ich verschwieg's. — — Die Sache meines Gehörs bitte ich Dich als ein großes

Geheimnis aufzubewahren und Niemand wer es auch sei anzuvertrauen." Als er später ärztlichen Rat suchte, war es zu spät. Trotz der robusten Erscheinung Beethovens erfreute er sich doch keiner festen Gesundheit; schon als Kind hatte er die Blattern (deren Spuren er im Antlitz behalten) zu überstehen gehabt, mit 14 oder 15 Jahren erkrankte er am Typhus und wieder in den Jahren 1796 oder 1797 finden wir ihn auf dem Krankenbette! Sein Freund Dr. Wegeler schreibt über Beethovens Körperzustand das Folgende: „Im kranken Unterleib lag schon 1796 der Grund seiner Uebel, seiner Harthörigkeit und der ihm zuletzt tödlichen Wassersucht. Das nur zu häufige Unterbrechen einer regelmäßigen Lebensweise mußte allerdings diese Grundursache verschlimmern."

Trotz dieses deprimierenden Zustandes schuf Beethoven unausgesetzt Werke, welche zum größten Teile eine sonnige Heiterkeit ausströmen und noch heute herzerquickend und erfrischend auf jeden empfänglichen Hörer wirken. Besonders zu erwähnen ist unter diesen das Septett op. 20, welches den Namen Beethoven zuerst in sehr weite Kreise trug. Beispielsweise sei angeführt, daß es, nachdem es erst 1800 vollendet war, schon am 25. Februar 1802 im Leipziger Gewandhause aufgeführt ward. In dasselbe Jahr fällt die Entstehung von Beethovens erster Symphonie, welche schon im Jahre 1801 ihre erste Aufführung im Leipziger Gewandhaus-Konzerte erlebte und alsdann bis 1817 alljährlich nicht nur einmal, sondern häufig zwei- und dreimal, im Jahre 1808 sogar fünfmal aufgeführt wurde. Außerdem war die im Jahre 1799 veröffentlichte Sonate pathétique rasch populär geworden.

Als Beethoven den Sommer des Jahres 1802 in Heiligenstadt bei Wien zubrachte, erhoffte er von diesem Landaufenthalte eine Besserung seines Ohrenleidens, aber umsonst.

Ferdinand Ries erzählt uns folgendes Begebnis, welches sogar eine Zunahme seiner Schwerhörigkeit konstatiert. Auf einer Fußwanderung machte Ries seinen Meister auf einen Hirten aufmerksam, der auf einer aus Fliederholz geschnittenen Flöte ganz artig im Walde blies; Beethoven konnte gar nichts hören und ward außerordentlich still und finster. Dieser Gemütszustand steigerte sich im laufenden Sommer bis zu ausgesprochener Melancholie. Und hier möge dann auch das sogenannte „Testament" Beethovens Platz finden, welches er am 2. Oktober in Heiligenstadt niederschrieb und welches uns einen tiefen Blick in seinen damaligen Seelenzustand tun läßt:

„Für meine Brüder Carl und Johann Beethoven.

O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, stürmisch oder misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht tut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet! Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, daß seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden betrogen, endlich zu dem Ueberblicke eines dauernden Uebels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen. Mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen und doch war's mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: Sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub! Ach wie wäre es möglich, daß ich die Schwäche eines Sinnes an-

geben sollte, der bei mir in einem vollkommeneren Grade als bei Anderen seyn sollte, einen Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben! — O ich kann es nicht! — Drum verzeiht, wenn ihr mich zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte. Doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feineren Unterredungen, wechselseitigen Ergießungen nicht Statt haben. Ganz allein fast, und soviel als es die höchste Nothwendigkeit erfordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter muß ich leben. Nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Aengstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen. — So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, soviel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demüthigung, wenn jemand neben mir stand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach, es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben, so wahrhaft elend, daß mich eine etwas schnelle Veränderung aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd,

hoffe ich, soll mein Entschluß seyn, auszuharren, bis den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es besser, vielleicht nicht. Ich bin gefaßt. — Schon in meinem 28. Jahre gezwungen Philosoph zu werden. Es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer, als für irgend jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen! O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr meine Brüder Carl und Johann — sobald ich todt bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch Beide hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir. Theilet es redlich, und vertragt und helft euch einander. Was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch schon längst verziehen. Dir Bruder Carl danke ich noch insbesondere für deine in dieser letzteren Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, daß euch ein besseres sorgenloseres Leben als mir werde. Empfehlt euren Kindern Tugend; sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elende gehoben; ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebet euch! — Allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowsky und Professor Schmidt. — Die

Instrumente von Fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch; doch entstehe deswegen kein Streit unter euch. Sobald sie euch aber zu etwas Nützlicherem dienen können, so verkauft sie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch im Grabe euch nützen kann. So wär's geschehen. — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir, trotz meinem harten Schicksale, doch noch zu früh kommen und ich würde ihn wohl später wünschen; — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande. — Komm wann du willst, ich gehe dir mutig entgegen. Lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen; seyd es!

Heiligenstadt am 6. October 1802.

Ludwig van Beethoven

(L. S.) m. p.

Für meine Brüder Carl und Johann nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.

Heiligenstadt am 10. October 1802.
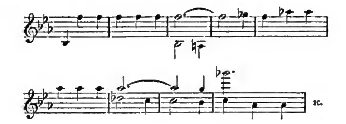
So nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig. Ja die geliebte Hoffnung, die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilet zu seyn, sie muß mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewellt sind, so ist auch sie für mich dürre geworden. Fast wie ich hieher kam, gehe ich fort; selbst der hohe Mut, der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, er ist verschwunden. O Vorsehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wiederfühlen? — Nie? — Nein es wäre zu hart!"

Mit diesem ergreifenden Schriftstück hat sich jedoch der so tief Unglückliche einigermaßen von dem Druck befreit, der auf seiner Seele lag, sein mächtiger Schaffensdrang, der ihn schließlich alle irdischen Leiden ruhiger ertragen machte, behielt den Sieg und hat ihn bis zu seinem Tode nie verlassen. Und Beethoven hat seine Sendung erfüllt!
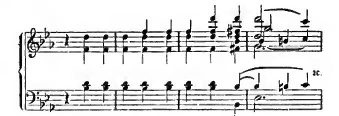
Den ersten Riesenschritt in seiner Entwickelung tat er, als er zwei Jahre nach Vollendung seiner ersten Symphonie die zweite schuf. Noch erstaunlicher aber war der andere bis zur dritten, der im Jahre 1803 vollendeten Sinfonia eroica; es war der entscheidende, der ihn mit einem Schlage als den größten Symphoniker aller Zeiten hinstellte. Ehe wir jedoch dieser Symphonie unseres Meisters eine besondere Betrachtung widmen, dürfte es am Platze sein, zuvor einen Blick in die Werkstatt seines Schaffens zu werfen. Da Mozart bekanntlich seine Werke erst dann aufschrieb, wenn er sie im Kopfe absolut vollendet hatte, so können wir jetzt nicht wissen, ob er an seinen ersten Eingebungen, beziehentlich deren Ausgestaltung viel änderte bis das Werk zur Vollendung heranwuchs, oder ob er sofort festen Schrittes und sicheren Blickes sein Ziel erreichte. Bei B. liegt die Sache anders, denn dieser pflegte jeden Gedanken, jeden Einfall und jede Modifikation desselben, desgleichen die ganze weitere Ausgestaltung, oft in vielen, vielen Entwürfen niederzuschreiben*). Da uns nun gar manche seiner Skizzenbücher erhalten geblieben, so ist es uns vergönnt, einen ziemlich klaren Einblick in seine Art des Schaffens zu gewinnen. So erkennen wir denn, daß in ihm die poetische

*) Selbst zu den kleinsten Liedchen machte B. verschiedene Entwürfe. Vor mir liegt ein Blatt seiner Handschrift, auf dessen Innenseite sich verschiedene Skizzen zur neunten Symphonie befinden, während auf der anderen Seite Entwürfe verschiedenster Art zu dem kleinen Liede: „Ruf vom Berge" (Wenn ich ein Vöglein wär) stehen.
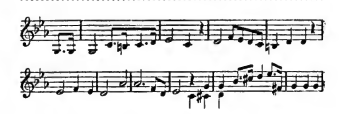
Stimmung, die in seinen Schöpfungen lebt, eher wach war, als der musikalische Gedanke selbst, durch welchen diese Stimmung ausgedrückt werden sollte, denn häufig sind Melodien, die in ihrer endgültigen Fassung vollendet schön genannt werden müssen, im ersten Entwurf geradezu unbedeutend, um nicht zu sagen trivial. Wer würde beispielsweise in dem folgenden Entwurfe, welcher offenbar in B-moll gedacht ist,



den Keim zu dem nachstehenden wundervollen Motive in der Eroica
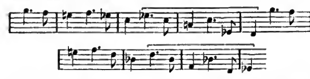


vermuten! Ebensowenig läßt die folgende erste Skizze zu dem ergreifenden Thema des Trauermarsches in derselben Symphonie ahnen, wie Herrliches später daraus geworden ist.



Erst in der fünften Niederschrift finden wir das Thema in der Gestalt, wie B. sie als endgültig betrachtete und wie sie uns jetzt vertraut ist. Aehnlich verhält es sich mit dem Scherzo. Man ersieht aus all diesem, daß B. mit heißem Bemühen und stetem Ringen nach dem Vollendeten geschaffen hat, daß ihm der Quell der Erfindung zwar nicht so reichsprudelte wie etwa einem Mozart oder Franz Schubert, daß er aber schließlich aus unscheinbaren Anfängen das Allervollendetste zu gestalten wußte; es schlummerte in ihm der vollendet schöne musikalische Gedanke, aber wie das edle Erz tief unten im Schoße der Erde ruht, und der Mensch in tiefen Schachten danach schürfen muß, so auch mußte B. die musikalischen Gebilde, die seine Empfindungen und Stimmungen in Tönen wiedergeben sollten, aus der Tiefe seines Inneren hervorholen. Offenbar hat B., wie seine Skizzenbücher uns beweisen, häufig an mehreren Werken zugleich, und an jedem einzelnen stückweise gearbeitet, aber nichtsdestoweniger hat er stets die kunstgerechte Form des Ganzen im Auge behalten und für einen stetigen, natürlichen Fluß, selbst in seinen umfangreichsten Werken zu sorgen gewußt. Er war sich klar bewußt, daß ein wahres Kunstwerk nicht entstehen kann, wenn der Schöpfer desselben die ewigen Gesetze der Notwendigkeit schöner Form mißachtet. War auch bei unserem Meister die Phantasie das treibende Element, das alpha und omega bei seinem Schaffen, so kritisierte er doch mit kühler Reflektion,
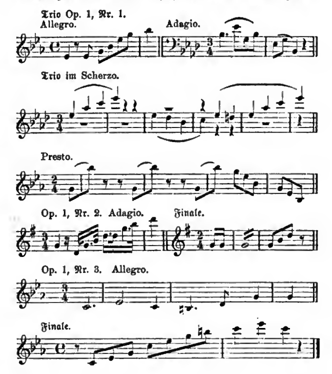
streng und unerbittlich die zunächst erfundenen Motive, Themen und deren Ausgestaltung und schuf solcherweise Kunstwerke, die ebenso logisch geformt wie poetisch empfunden sind. Aber auch die Prinzipien, nach welchen B. verfuhr, um seine Gedanken bis zur Vollendung zu führen, kann man durch verständnisvolle Prüfung seiner Skizzenbücher und durch eindringendes Studium seiner Werke erkennen. Zunächst trachtete er danach, seinen Gedanken eine architektonisch schöne Form zu verleihen, indem er jede Wiederholung irgend eines Kulminationspunktes beseitigte (demgemäß finden wir in der weitaus größten Anzahl seiner Melodien den höchsten Ton nur ein einziges Mal, und meistenteils gegen den Schluß hin*), dann auch suchte er die Fortführung seiner Gedanken in der Weise, in welcher sie auch jeder andere Musiker hätte fortführen können, zu vermeiden. Beides erreichte er auf die denkbar einfachste Weise, indem er z. B. im zweiten Thema vom ersten Satze der Sinfonia eroica (welches ursprünglich lautete wie folgt):
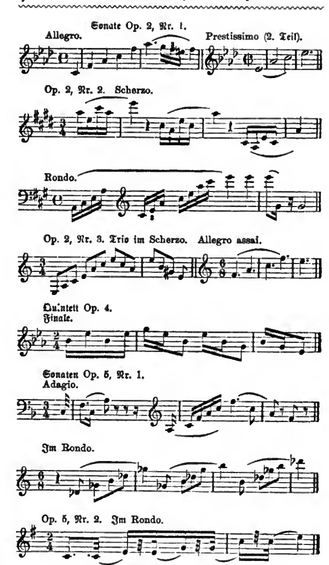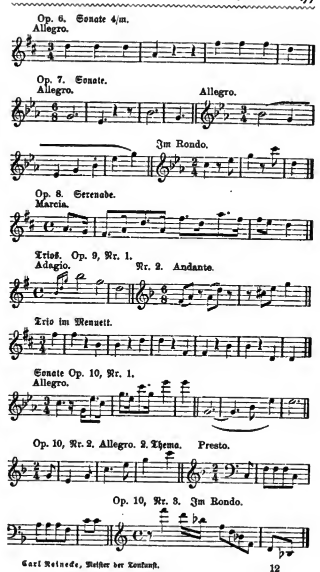


die mit einer Klammer versehenen Töne in die höhere Oktave verlegte; nunmehr ist g nicht mehr der zweimal wiederkehrende höchste Ton, sondern das einmal erscheinende dreigestrichene es im dritten Takte; auch war durch diese Aenderung mit einem Schlage die allzu naheliegende Fortführung des Gedankens in eine vornehmere verwandelt worden. Noch
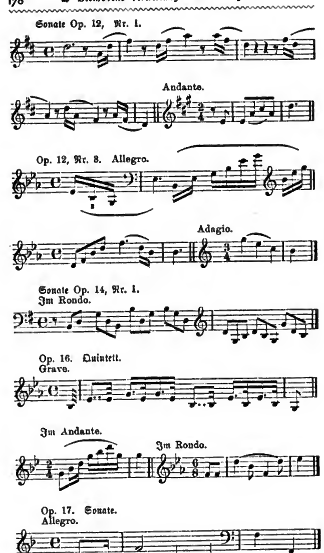
*) Ausführlicher hat sich der Verfasser hierüber ausgesprochen in seiner Schrift „Die Beethovenschen Klaviersonaten“ (Leipzig, Verlag der Gebrüder Reinecke).

einer Eigentümlichkeit des großen Komponisten sei an dieser Stelle gedacht, es ist die, daß er mit sichtlicher Vorliebe seine Hauptthemen lediglich aus den Tönen des tonischen Dreiklanges bildete. Von seinem ersten Trio (op. 1, Nr. 1) bis zur neunten Symphonie, und über diese hinaus finden wir über hundert derartig gebildeter Themen, Motive, Passagen oder Anfänge von Themen, deren nachstehende Zusammenstellung von hohem Interesse ist, da sie zeigt, was der Meister aus diesen drei Tönen gar Mannigfaltiges zu schaffen gewußt: Großartiges wie Humoristisches, Herbes wie Anmutiges 2c.




Sonate Op. 2, Nr. 1.
Allegro.
Prestissimo (2. Teil).
Op. 2, Nr. 2. Scherzo.
Rondo.
Op. 2, Nr. 3. Trio im Scherzo. Allegro assai.
Quintett Op. 4.
Finale.
Sonaten Op. 5, Nr. 1.
Adagio.
Im Rondo.
Op. 5, Nr. 2. Im Rondo.


Op. 6. Sonate 4/m.
Allegro.
Op. 7. Sonate.
Allegro.
Allegro.
Im Rondo.
Op. 8. Serenade.
Marcia.
Trios. Op. 9, Nr. 1.
Adagio.
Nr. 2. Andante.
Trio im Menuett.
Sonate Op. 10, Nr. 1.
Allegro.
Op. 10, Nr. 2. Allegro. 2. Thema.
Presto.
Op. 10, Nr. 3. Im Rondo.


Sonate Op. 12, Nr. 1.
Andante.
Op. 12, Nr. 3. Allegro.
Adagio.
Sonate Op. 14, Nr. 1.
Im Rondo.
Op. 16. Quintett.
Grave.
Im Andante.
Im Rondo.
Op. 17. Sonate.
Allegro.

Op. 18. Quartett, Nr. 2.
Adagio.

Scherzo.

Op. 18, Nr. 4. Trio im Scherzo.
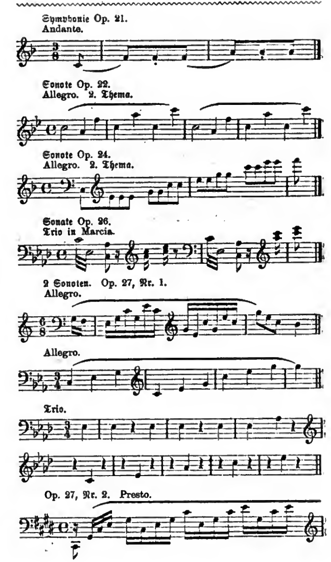
Op. 18, Nr. 6. Allegro.
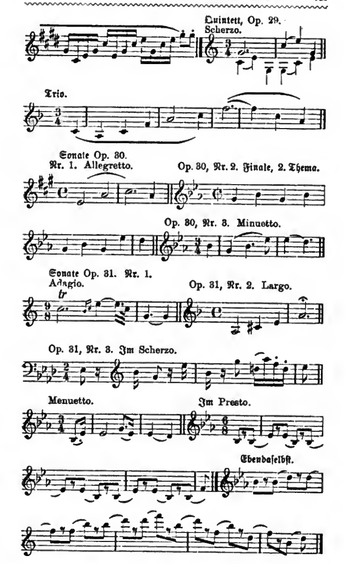
Adagio.
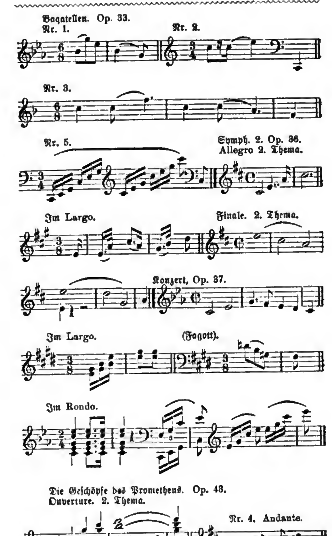
Konzert Op. 19.
Allegro.
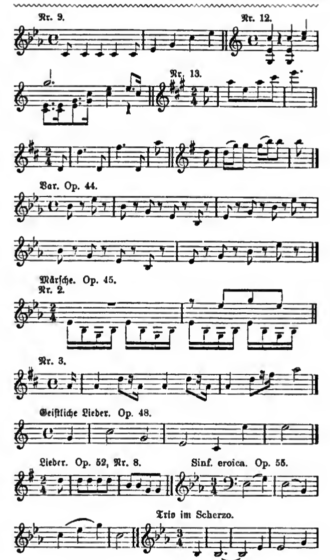
Im Rondo.
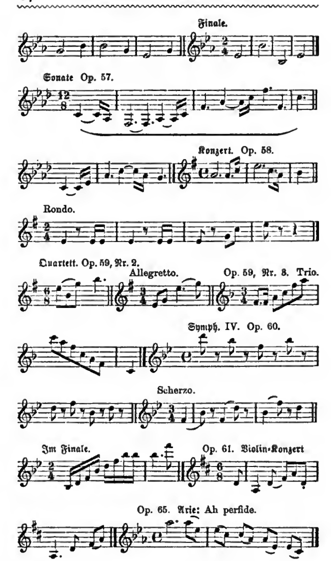
Septett Op. 20.
Scherzo.
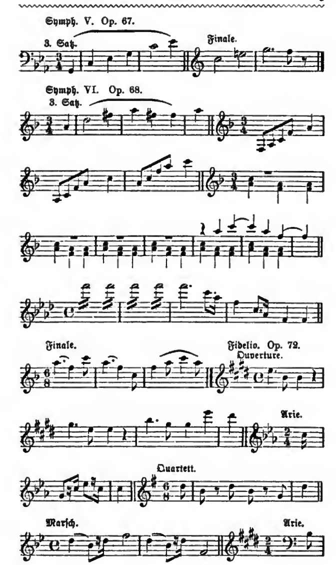

Symphonie Op. 21.
Andante.
Sonate Op. 22.
Allegro. 2. Thema.
Sonate Op. 24.
Allegro. 2. Thema.
Sonate Op. 26.
Trio in Marcia.
2 Sonaten. Op. 27, Nr. 1.
Allegro.
Allegro.
Trio.
Op. 27, Nr. 2. Presto.
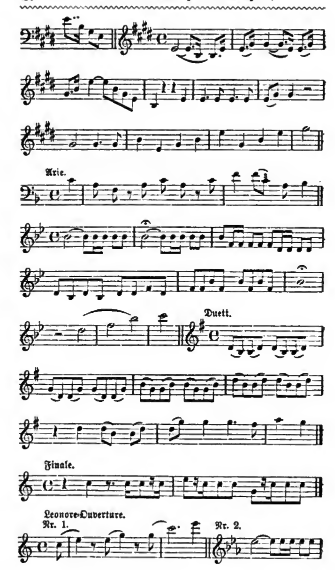

Quintett, Op. 29.
Scherzo.
Trio.
Sonate Op. 30.
Nr. 1. Allegretto.
Op. 30, Nr. 2. Finale, 2. Thema.
Op. 30, Nr. 3. Minuetto.
Sonate Op. 31. Nr. 1.
Adagio.
tr
Op. 31, Nr. 2. Largo.
Op. 31, Nr. 3. Im Scherzo.
Menuetto.
Im Presto.
Ebendaselbst.
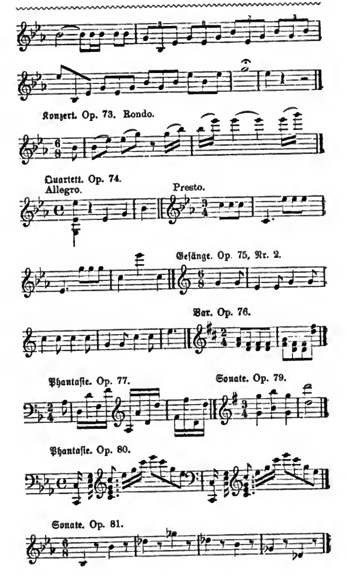

Bagatellen. Op. 33.
Nr. 1.
Nr. 2.
Nr. 3.
Nr. 5.
Symph. 2. Op. 36.
Allegro 2. Thema.
Im Largo.
Finale. 2. Thema.
Konzert, Op. 37.
Im Largo.
(Fagott).
Im Rondo.
Die Geschöpfe des Prometheus. Op. 43.
Ouverture. 2. Thema.
Nr. 4. Andante.
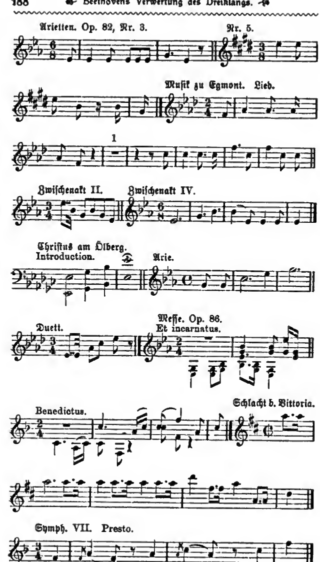

Nr. 9.
Nr. 12.
Nr. 13.
Var. Op. 44.
Märsche. Op. 45.
Nr. 2.
Nr. 3.
Geistliche Lieder. Op. 48.
Lieder. Op. 52, Nr. 8.
Sinf. eroica. Op. 55.
Trio im Scherzo.
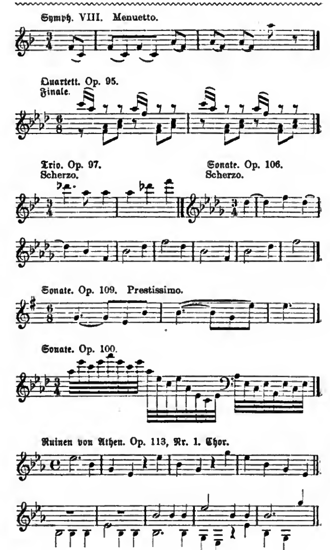

Finale.
Sonate Op. 57.
Konzert. Op. 58.
Rondo.
Quartett. Op. 59, Nr. 2.
Allegretto.
Op. 59, Nr. 3. Trio.
Symph. IV. Op. 60.
Scherzo.
Im Finale.
Op. 61. Violin-Konzert
Op. 65. Arie: Ah perfide.
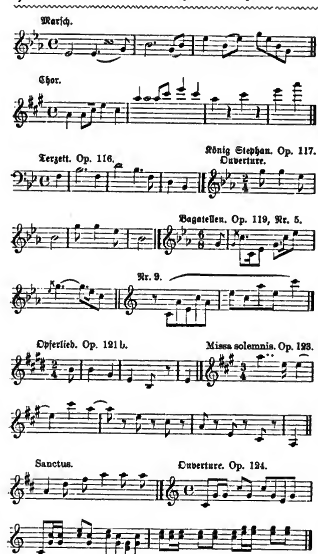

Symph. V. Op. 67.
3. Satz.
Finale.
Symph. VI. Op. 68.
3. Satz.
Finale.
Fidelio. Op. 72.
Ouverture.
Arie.
Quartett.
Marsch.
Arie.
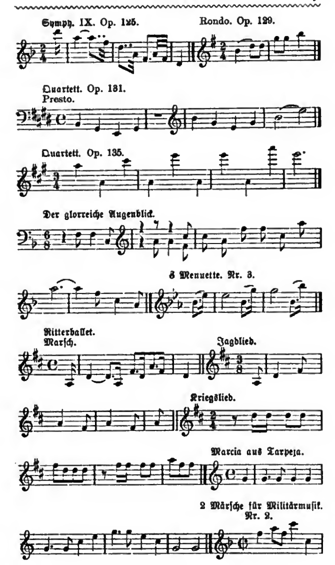

Arie.
Duett.
Finale.
Leonore-Ouverture.
Nr. 1.
Nr. 2.
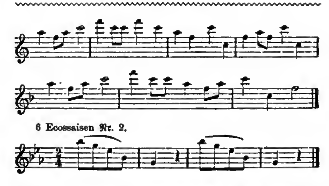

Konzert. Op. 73. Rondo.
Quartett. Op. 74.
Allegro.
Presto.
Gesänge. Op. 75, Nr. 2.
Var. Op. 76.
Phantasie. Op. 77.
Sonate. Op. 79.
Phantasie. Op. 80.
Sonate. Op. 81.


Arietten. Op. 82, Nr. 3.
Nr. 5.
Musik zu Egmont. Lied.
1
Zwischenakt II.
Zwischenakt IV.
Christus am Ölberg.
Introduction.
Arie.
Duett.
Messe. Op. 86.
Et incarnatus.
Benedictus.
Schlacht b. Vittoria.
Symph. VII. Presto.


Symph. VIII. Menuetto.
Quartett. Op. 95.
Finale.
Trio. Op. 97.
Scherzo.
Sonate. Op. 106.
Scherzo.
Sonate. Op. 109. Prestissimo.
Sonate. Op. 100.
Ruinen von Athen. Op. 113, Nr. 1. Chor.


Marsch.
Chor.
Terzett. Op. 116.
König Stephan. Op. 117.
Ouverture.
Bagatellen. Op. 119, Nr. 5.
Nr. 9.
Opferlied. Op. 121 b.
Missa solemnis. Op. 123.
Sanctus.
Ouverture. Op. 124.


Symph. IX. Op. 125.
Rondo. Op. 129.
Quartett. Op. 131.
Presto.
Quartett. Op. 135.
Der glorreiche Augenblick.
6 Menuette. Nr. 3.
Ritterballet.
Marsch.
Jagdlied.
Kriegslied.
Marcia aus Tarpeja.
2 Märsche für Militärmusik.
Nr. 2.



Diese interessante Uebersicht, welche so schon über 170 Beispiele aufweist, könnte noch beträchtlich erweitert werden, wenn man auch diejenigen Themen, bei welchen der tonische Dreiklang durch einige Nebentöne verhüllt wird (es seien nur die Themen zum Septett, zur zweiten Symphonie und zur großen Leonoren-Ouverture genannt) hinzuziehen und sämtliche kleineren Werke berücksichtigen wollte. Ist es lediglich Zufall, daß Beethoven so auffallend viel aus diesem schlichten Akkord herausgestaltet hat, oder gibt es Kunde von seiner gesunden großartigen Künstlernatur, welcher z. B. die weiche Chromatik eines Spohr nicht sympathisch sein konnte? Chromatische Motive sind nämlich bei unserem Meister äußerst selten und möchten, abgesehen von dem Trio im Scherzo des Trios op. 97 und dem Kanon „Kurz ist der Schmerz" kaum zu finden sein. Ein anderer Beweis für die gesunde Kraft der Beethovenschen Erfindung, welche nicht selten etwas Volkstümliches an sich hat, mag in dem Umstand zu erkennen sein, daß gar manche seiner Themen (man denke an das Finale der A-dur-Symphonie und an „Freude schöner Götterfunken") durch trivialen Vortrag und verkehrtes Tempo sehr leicht zu travestieren sind, was beispielsweise bei Komponisten wie Spohr oder Chopin kaum möglich sein dürfte.

Um jetzt speziell zur „Eroica“ zurückzukehren, so darf die allerdings sehr bekannte Tatsache nicht unerwähnt bleiben, daß B. dieselbe in glühender Begeisterung für den Konsul Buonaparte, den Sieger von Marengo, komponierte und ursprünglich „Buonaparte-Symphonie“ benannte. B. schwärmte für Platos Republik und war der festen Ueberzeugung, daß Buonaparte mit dem Plane umgehe, Frankreich nach solchen Prinzipien zu reorganisieren; als er nun aber erfuhr, daß dieser sich zum Kaiser der Franzosen habe proklamieren lassen, geriet er in gewaltige Aufregung und Fürst Moritz von Lichnowsky sowie Ferdinand Ries waren Zeuge davon, wie Beethoven das mit der Dedikation an Buonaparte versehene Titelblatt zerriß und die Partitur zu Boden warf. Später gab er dem Werke dann seinen jetzigen Namen mit dem Zusatze: „per festiggiare il sovenire d'un gran uomo“. Dies Meisterwerk selbst noch würdigen zu wollen, erscheint angesichts der Tatsache, daß es heutzutage jedem Musiker und jedem echten Musikfreunde vollkommen vertraut ist, und daß von einem Verkennen oder Unterschätzen desselben garnicht die Rede sein kann, vollkommen überflüssig. Daß Beethoven sich durch die Natur, durch Dichtungen u. A. inspirieren ließ, ist außer Zweifel, aber in erster Linie blieb er doch immer Musiker und ordnete sich als solcher den Gesetzen der Form, die er zwar in ungeahnter Weise erweiterte, nie aber ignorierte, unter. Wenn er demgemäß auch auf die in der Musik unentbehrlichen Gegensätze bedacht ist, und z. B. auf einen Trauermarsch ein sprühendes Scherzo mit fröhlichem Hornruf und ein Finale mit einem Kontretanz als Hauptthema folgen läßt, so ist dies ein Beweis, daß es ihm lediglich darum zu tun ist, ein musikalisches Kunstwerk hinzustellen, nicht aber einen Vorgang musikalisch zu illustrieren. Daher sind auch alle Versuche, Beethovensche Werke poetisch zu kommentieren, als Hypothesen zu betrachten, und trotz der

Bewunderung, die man manchen geistreichen Auslegern zollen muß, kann man dennoch nicht übersehen, wie sehr sie sich oft drehen und wenden müssen, um z. B. die Folge der verschiedenen Sätze zu motivieren. Es ist dies nicht verwunderlich, wenn man sich daran erinnert, daß B. zuweilen einzelne Sätze aus verschiedenen Werken zusammenfügte, sogar Anderen überließ, die Folge der Sätze anzuordnen. — In den Jahren 1804 und 1805 war unser Meister vorzugsweise durch die Komposition seiner einzigen Oper „Fidelio" beschäftigt. Der Text war von Joseph Sonnleithner nach dem französischen Original von Bouilly (der auch das Buch zu Cherubinis „Wasserträger" geschrieben hatte) übersetzt; vor Beethoven war er schon zweimal komponiert worden, einmal von Gavaux, einem französischen Sänger und fleißigen Opernkomponisten, ein anderes Mal von Ferdinand Paër (dem dereinst berühmten Komponisten der Oper „Sargino"), doch sind beide Kompositionen, begreiflicherweise durch Beethovens Schöpfung vollständig in den Schatten gestellt, längst verschollen und vergessen! Der Stoff der Oper (ursprünglich „Leonore, où l'amour conjugal" betitelt) war so recht nach Beethovens Sinne. So reich die Palette B.s auch besetzt war, so fehlt doch die eine Farbe, mit der die Lüsternheit eines Monastatos, die Liebesglut eines Don Juan und verwandter Gestalten musikalisch zu illustrieren wäre, und die bei so vielen Opernstoffen nicht zu entbehren ist. So herzig und innig Beethoven auch in seiner Adelaide, in seinem Cyklus „An die entfernte Geliebte" singt, so warmblütig er auch ein „Klärchen" singen läßt, immer hat er doch nur Töne für die vollkommen edle Liebe gefunden, und somit ist es begreiflich, daß ihm das Hohelied der Gattenliebe, wie es im Fidelio gesungen wird, ganz besonders zusagen mußte.

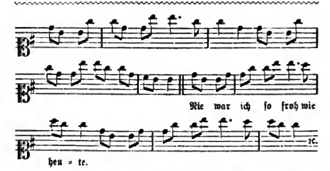
Gegen Mitte des Jahres 1805 war das Werk vollendet und am 20. November 1805 erlebte es die erste Aufführung.

Es ist heutzutage schwer begreiflich, daß die Oper bei ihrem ersten Erscheinen nur mäßigen Erfolg hatte; wenn man sich aber vergegenwärtigt, daß die Aufführung zu einer Zeit geschah, da in Wien eine überaus gedrückte Stimmung herrschte, weil Napoleon die alte Kaiserstadt mit französischer Einquartierung belegt hatte, und daß infolgedessen das Theaterpublikum zum großen Teile aus französischen Militärpersonen bestand, während die kaiserliche Familie und mit ihr ein ansehnlicher Teil des österreichischen kunstverständigen Adels Wien verlassen hatten, wenn man erfährt, daß die Besetzung sämtlicher Männerrollen eine ungenügende war, und daß endlich die Oper selbst an manchen bedenklichen Längen litt, die der Meister erst später beseitigte, nachdem er die nötigen Erfahrungen gesammelt hatte, wenn man alles dies in Betracht zieht, wird man den geringen Erfolg des Werkes nicht mehr so unbegreiflich finden. Fidelio erlebte daher zunächst nur einige wenige Vorstellungen, und Beethoven, der wahrlich nicht blind war für die Mängel, die seiner Schöpfung als Bühnenwerk anhafteten, erklärte sich bereit, die Ratschläge kunstverständiger wohlgesinnter Freunde und erprobter Bühnenkenner anzuhören. So fand denn im Dezember 1805 beim Fürsten Lichnowsky eine Beratung statt, welcher außer B., dem Fürsten und der Fürstin Lichnowsky, noch Stephan von Breuning, Collin (der Dichter des „Coriolan", zu dem Beethoven seine Ouverture schrieb), der Regisseur und Bühnendichter Treitschke, Franz Clement (der berühmte Geiger, für den B. sein Violinkonzert schrieb), Opernregisseur Mayer, Schauspieler Lange, Tenorist Röckel und Beethovens Bruder Karl beiwohnten. Röckel berichtet, daß man abends 7 Uhr begann, die ganze Oper durchzunehmen, die Fürstin Lichnowsky saß am Flügel und spielte die Partitur, während Clement in einer dunkeln Ecke des Zimmers sitzend, mit seiner Geige stets ergänzend eingriff, da

er die ganze Oper auswendig wußte, eine Leistung, über die man sich kaum mehr wunderte, da das erstaunliche Gedächtnis dieses Künstlers jedem Wiener bekannt war. Auch Mayer und Röckel machten sich nützlich, indem sie überall da, wo es wünschenswert war, singend eingriffen. Anfangs wurde B. bei jeder ihm zugemuteten Kürzung oder gar Streichung sehr aufgeregt, aber allmählich ward er zugänglicher und am Schlusse der Beratung, die von 7—1 Uhr nachts gedauert hatte, waren glücklich drei Nummern vollständig beseitigt, und noch manche Kürzungen von seiten des Meisters zugesagt worden. Eine wesentliche Verbesserung war auch die, daß die ersten beiden Akte des ursprünglich dreiaktigen Werkes in einen Akt zusammengezogen wurden; denn da die eigentliche Handlung doch erst mit dem Auftreten Pizarros beginnt, so konnte der erste Akt mit dem Terzett „Gut, Söhnchen, gut" als Schlußnummer, und um seiner geringen Handlung willen unmöglich großes Interesse erregen; anders jetzt, da die ersten fünf Nummern gewissermaßen als Einleitung wirken. In dieser Neubearbeitung kam „Fidelio" am 29. März 1806 wieder zur Aufführung und ward nun von einem kunstverständigen Publikum sehr günstig aufgenommen. Trotzdem fanden nur zwei Vorstellungen statt. B. selbst zog die Partitur nach diesen beiden Vorstellungen zurück, und es ist bis dahin noch nicht vollständig aufgeklärt, ob es geschah, weil B. argwöhnte, daß er hinsichtlich der ihm zugewiesenen Tantième übervorteilt sei, oder weil ihm, wie Stephan von Breuning behauptete, in einigen der Mitwirkenden, die sich durch harte Urteile B.s über ihre Leistungen beleidigt fühlten, Feinde erstanden waren, welche es in der That dahin brachten, daß die Oper nach der zweiten Aufführung abermals zurückgelegt wurde. Endlich, nach langen Jahren, und zwar am 23. Mai 1814 erschien Fidelio wieder auf der Bühne, und jetzt in abermaliger Neubearbeitung! Beethoven schreibt

in seinem Tagebuche: „Die Oper Fidelio vom März bis zum 15. Mai neu geschrieben und verbessert.“ Am 23. Mai fand die erste Aufführung in dieser endgültigen Fassung statt, und endlich am 9. Oktober desselben Jahres die überhaupt 16. Vorstellung innerhalb 9 Jahren! Wer sich genau unterrichten will über die mannigfachen Veränderungen, welche der Meister mit seinem Werke vornahm, möge den Klavierauszug studieren, welcher bei Breitkopf & Härtel unter folgendem Titel erschienen ist:

„Beethoven op. 72a Leonore. Oper in zwei Akten. Vollständiger Klavierauszug der zweiten Bearbeitung mit den Abweichungen der ersten“, und mit diesem ferner die Partitur des „Fidelio, dritte Bearbeitung der Leonore“. Bekannt ist, daß B. vier Ouvertüren zu seiner Oper schrieb, weniger bekannt jedoch, daß ihrer Entstehung nach die jetzt als Nr. 2 bezeichnete die erste war, während die sogenannte erste als die dritte genannt werden müßte; somit ist die, welche stets als Nr. 3 passirt, und welche nur eine geniale Verbesserung der ersten ist, eigentlich die zweite. Interessant ist es, zu gewahren, wie Beethoven immer genug absoluter Musiker war, um schöne Gedanken, die ursprünglich allerdings eine ganz andere Bestimmung hatten, für die Komposition des Fidelio zu verwerten. Es ist bereits erwähnt worden, daß er einige Takte aus der im Jahre 1790 komponierten Kantate auf den Tod Kaiser Joseph II für das letzte Finale verwandte; das Motiv zum Duett „O namenlose Freude“ erscheint bereits in den Skizzen zu der unvollendet gebliebenen Oper, die er für Schikaneder zu schreiben unternommen hatte, in folgenden Fassungen:



Endlich sei erwähnt, daß das herrliche Motiv im ersten Chore der Gefangenen als Thema zum Finale des Pianoforte-



Konzertes in G-dur geplant war. Da B. für ein Finale sicherlich kein schleppendes Tempo beabsichtigte, und da die Bezeichnung des Chores „schnell, wenn auch nicht zu sehr" lautet, so dürfte daraus hervorgehen, daß das in neuerer Zeit gebräuchlich gewordene, äußerst ruhige Tempo nicht das richtige sein kann. Ein bewegteres Tempo, wie man es früher hörte, entspricht weit besser den Worten „O welche Lust" und später: „sprecht leise, haltet euch zurück".

Die ästhetische und kritische Würdigung eines Kunstwerkes, welches nun bald ein Jahrhundert überdauert hat und der Gegenstand allgemeiner Verehrung und Bewunderung ist, erscheint gewiß einem jeden als etwas vollkommen Ueberflüssiges. Wir brauchen uns gar nicht zu verhehlen, daß mit dem Schlusse der Kerkerszene das Interesse an der Handlung so ziemlich aufhört, oder, daß B. an die menschliche Stimme zuweilen übertriebene Forderungen gestellt hat (z. B. im Schlußsatze der Florestan-Arie), um dennoch das Werk als ein hochherr-

liches preisen zu können. Welch Anderer hätte die erschütternde Einleitung zum zweiten Akte, wer ein solches Duett, wie das der Leonore und des Rocco „Nur hurtig fort und frisch gegraben" schaffen können! Und nennt man diese Einzelheiten, so hält man es für unrecht, nicht auch so viele andere noch zu erwähnen. An dieser Stelle muß aber jedenfalls der großen Künstlerin gedacht werden, welche sich das größte Verdienst um die spätere Popularität des Fidelio erwarb, indem sie denselben im Jahre 1822 durch ihre geniale Interpretation der Hauptrolle zu ungeahnter Wirkung brachte. Es war die damals erst 18jährige Wilhelmine Schröder, die später als Frau Schröder-Devrient weltberühmte Sängerin.

Es ist erstaunlich, daß B. neben solch großen Werken wie Fidelio und Eroica, noch die beiden großen Klavier-Sonaten op. 53 in C-dur und op. 57 in F-moll, sowie das Klavier-Konzert in G-dur schaffen konnte, daneben überdies noch manch kleineres Werk, wie die Violin-Romanze in F-dur und das Andante in F-dur für Klavier, welch letzteres allerdings ursprünglich als Mittelsatz der C-dur-Sonate komponiert ward. Aber auch in den folgenden Jahren gab es kein Ausruhen. In den Jahren 1807—1809 schrieb B., außer den drei Symphonien Nr. 4 in B-dur, Nr. 5 in C-moll und Nr. 6 in F-dur (Pastorale) noch das Violin-Konzert, die drei Streichquartette op. 59, das Tripel-Konzert für Pianoforte, Violine und Violoncell mit Orchester, die Ouverture zu Coriolan, die Messe in C-dur, die beiden Klavier-Trios op. 70 und die Phantasie für Klavier, Chor und Orchester! Es gibt gar manche, welche in der B-dur-Symphonie einen Rückschritt im Vergleich mit der Eroica erblicken, eine Ansicht, die aber sehr zu bestreiten ist. Wenn dieselbe auch in der Tat nicht so pathetisch und großartig auftritt, wie ihre Vorgängerin, so ist über diese Symphonie wiederum ein solcher Hauch von märchenhafter

Romantik gebreitet, daß man in der gesamten Musik-Literatur wohl vergeblich nach einem Seitenstück forscht. Solche Musik erzählt einem nichts, weder von Schlachten, die in den Lüften gekämpft werden, noch von Windmühlenflügeln oder blökenden Schafen, aber sie zwingt den empfänglichen Hörer, den Menschen, dem die Musik die Muttersprache ist, alles das, was den Meister beim Schaffen bewegt und erfüllt hat, nachzuempfinden, und dies Nachempfinden kann nur beglücken. Wenn ein geistreicher Verehrer des Beethovenschen Genius in dieser Symphonie das Bild eines herrlichen Frühlingstages erblickt, so kann man das allenfalls noch gelten lassen, obgleich es schwierig sein dürfte, manche Episoden des Werkes mit diesem Bilde in Einklang zu bringen, wenn er aber ferner sagt, daß ein Liebespaar an solchem Tage die Stadt verläßt und einem Dorfe zupilgert, wo es auf freundliche Aufnahme zählen darf, so erscheint ein derartiges Detaillieren doch sehr gewagt, und gar manchen wird solcher Kommentar im Genusse des Werkes stören, weil er vergeblich nach den Stellen forscht, wo diese Handlung vor sich gehen soll. — Die C-moll-Symphonie ist von den großen Symphonien des Meisters diejenige, welche zuerst eine allseitige, unbedingte Wertschätzung genoß; vor allem mag die Ursache davon in dem pyramidalen Aufbau des Ganzen mit seinem großartigen Finale als Gipfelpunkt und Krönung des Werkes zu suchen sein. Auch diese Symphonie ist unter gewaltiger Geistesanstrengung geschrieben worden; während die ersten Ideen dazu schon in den Jahren 1800—1801 entstanden, fällt die Vollendung derselben erst ins Jahr 1807. Und als die C-moll-Symphonie noch nicht vollendet war — wenn auch der Vollendung nahe — begann B. schon wieder die Pastoral-Symphonie zu skizzieren, welche in ihrer Grundstimmung abermals durchaus verschieden von ihrer älteren Schwester ist. Es ist daher auch ein gar

eigen Ding um die beliebte Einteilung von den drei Perioden in B.s Schaffenszeit. Gewiß ist ein gewaltiger Unterschied zwischen den Werken B.s, die er sichtlich unter dem Einfluß seiner großen Vorgänger und Vorbilder schrieb, und denen, in welchen er sich — wie in seinen letzten Quartetten — in Regionen verstieg, wohin ihm nur wenige folgen konnten; aber diese in drei verschiedene Kategorien zu scheidenden Werke sind nicht in geschiedenen Zeiträumen entstanden. B. war ein Stimmungsmensch und schuf, wie eben seine momentane Stimmung es verlangte. So entstand nach der C-moll-Symphonie die Pastorale, nach der Hammerklavier-Sonate op. 106 komponirte er sechs variierte Themen für Klavier, allein oder mit Begleitung von Flöte oder Violine (gar unschuldige Sachen) und nach der Missa solemnis und der neunten Symphonie die humoristischen Variationen über „Ich bin der Schneider Kakadu" u. s. w. Die Pastoral-Symphonie ist eine liebliche, freundliche Idylle, welche in den beiden ersten Sätzen und im Finale ziemlich auf denselben Ton gestimmt ist, während im dritten Satze das lustige Zusammensein der Landleute von Humor strotzt, und das sich anschließende Allegro „Gewitter, Sturm" den Kampf der entfesselten Elemente in großartiger Weise wiedergibt. Daß nach dieser großartigen Episode der zum Teil in Variationenform geschriebene Schlußsatz („Hirtengesang", „Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm") eine große Wirkung nicht mehr zu erreichen vermag, ist begreiflich und wird selbst von dem größten Beethoven-Verehrer nicht in Abrede gestellt werden. Die Schlußwirkung aber ist entscheidend für das Schicksal eines Werkes, und in der Tat ist die Pastoral-Symphonie hinsichtlich der allgemeinen Wertschätzung hinter des Meisters übrigen Symphonien zurückgeblieben. Die folgende Uebersicht der Anzahl von Aufführungen, welche die Symphonien von Nr. 3 bis 9 in

den Leipziger Gewandhaus-Konzerten und zwar von ihrer ersten Aufführung an bis zum Jahre 1881 erlebt haben, mag im allgemeinen auch für die übrige musikalische Welt ein Gradmesser sein.

Die Symphonie

III (eroica)	erlebte	in	74	Jahren	71	Aufführungen
IV (B-dur)	"	"	70	"	60	"
V (C-moll)	"	"	72	"	71	"
VII (A-dur)	"	"	65	"	69	"
VIII (F-dur)	"	"	62	"	54	"
IX (D-moll)	"	"	55	"	46	"

dagegen die

Pastoral-Symphonie in 72 Jahren nur 40 Aufführungen. Gleichzeitig beweist diese Aufstellung, daß die so häufig auftauchende Behauptung, daß B. bei Lebzeiten nicht verstanden und gewürdigt sei, durchaus nicht unbedingt zutreffend ist, denn was bedeuten die vereinzelten Stimmen einiger Kritiker, die überdies zumeist wohl Dilettanten oder bestenfalls halbe Musiker waren, gegenüber obigen Zahlen! Und diese Zahlen fallen noch mehr ins Gewicht, da erwiesenermaßen die erste Aufführung stets kurze Zeit nach dem Erscheinen der betreffenden Werke stattfand, so daß beispielsweise die Eroica noch vor B.s Tode siebenzehnmal in Leipzig aufgeführt ward. Die neunte Symphonie ward im Jahre 1826 sofort dreimal aufgeführt. Schmähen wir also nicht unsere Vorfahren, die eher höchste Anerkennung verdienen!

Nachdem die 5. und 6. Symphonie einander so schnell gefolgt waren, zauberte B. verhältnismäßig lange bis er seine siebente schuf. In der Zwischenzeit aber entstanden viele andere hochbedeutende Werke, unter anderen die Musik zu Goethes Egmont, das Klavier-Konzert in Es-dur, die Streichquartette in Es-dur op. 74 (das sogenannte Harfen-Quartett)

und in F-moll op. 95, die Klavier-Sonate les Adieux, l'absecence et le retour und das Trio op. 97 in B-dur, die Krone aller Trios. Erst im Mai 1812 war die A-dur-Symphonie vollendet, nachdem B., seiner Gewohnheit gemäß, bereits geraume Zeit vorher Entwürfe mannigfacher Art dazu skizziert hatte; das Motiv zum zweiten Satze (Allegretto) ward sogar schon sechs Jahre vor Vollendung des Werkes notiert. Interessant ist die, erst durch den verdienstvollen Biographen Thayer bekannt gewordene Mitteilung des Abbé Stadler, daß das Thema des Trios

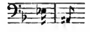


die Melodie eines niederösterreichischen Wallfahrtsgesanges sei. Auf eine Analyse auch dieser Symphonie, oder gar auf einen poetisierenden Kommentar zu derselben sei, wie schon bisher bei allen ähnlichen Gelegenheiten, verzichtet, wie das auch ferner geschehen wird. Wer ihrer bedarf, findet deren genügend in den verschiedenen Konzertführern u. dergl.; sogar in den Konzert-Programmen selbst finden sich heutzutage öfters solche instruktive Zergliederungen symphonischer Werke, über deren Wert sich jedoch streiten läßt, insofern als mancher wenig geschulte Hörer im unbefangenen Genuß des Kunstwerkes behindert wird, weil er das, was er hört, nicht in Einklang mit der Analyse zu bringen weiß; über dem Suchen verliert er den Faden, und der Genuß wird möglicherweise geschmälert, anstatt erhöht zu werden. — Lagen mehrere Jahre zwischen der Entstehung der sechsten und siebenten Symphonie, so folgte dagegen die achte um so schneller auf die siebente, denn sie erlebte ihre Vollendung noch in demselben Jahre wie die vorhergehende. Sie ist von wahrhaft göttlichem Humor erfüllt, und gleich wie
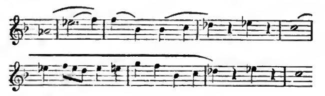
der Trauermarsch in der Eroica oder der Uebergang vom dritten zum vierten Satze der C-moll-Symphonie, so steht auch das Finale der achten Symphonie als Unikum in der gesamten musikalischen Literatur da. Zwar sind auch die übrigen Sätze unantastbar schöne, doch aber ist das Finale zweifellos der genialste Satz. In demselben verwendet B. die Pauken in der Oktavenstimmung,



während er bis dahin die gebräuchliche, jedenfalls auch sehr praktische Stimmung in Grundton und Quinte anwandte. Eine Ausnahme schon machte B. im Fidelio, woselbst er in der Instrumental-Einleitung zum zweiten Akte das grauenvolle Dunkel des Kerkers in so genialer Weise wiedergibt und sicherlich auch zu diesem Zweck die Pauken in der Stimmung der verminderten Quinte



in hervorragender Weise verwertet. In der 8. Symphonie erzielt der Meister dagegen eine wunderbar humoristische Wirkung durch die in Oktaven gestimmten Pauken, namentlich da, wo das Fagott sich der Pauke zugesellt. Neben diesem göttlichen Humor bewundern wir aber zugleich die himmlische Innigkeit, welche uns an dem zuerst in As-dur auftretenden Seitenthema:



entzückt. Wie man häufig in einseitiger Anschauung die B-dur-Symphonie gegenüber ihrer unmittelbaren Vorgängerin als die weniger bedeutende bezeichnete, so geschah dasselbe wiederum der achten, welcher man die siebente weit vorzog. Man erzählt, daß B., dem dies nicht verborgen blieb, die achte Symphonie für „viel besser" erklärte als die siebente.

Die letzte der B.schen Symphonien ward schon im Jahre 1816 begonnen, während sie erst um 1823 beendet wurde. Nottebohm, der ebenso zuverlässige wie fleißige Forscher, erklärte als Resultat seiner Forschungen folgendes: „Es sollte Beethoven nicht gelingen, die Grundlinien zu den folgenden Sätzen und zum ganzen Werk zu ziehen, bevor nicht der großartige Unterbau des ersten Satzes gelegt war. Die Idee der neunten Symphonie erwuchs während des Schaffens." Erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1822 ging Beethoven daran, den ersten Satz nach den vorhandenen, zum Teil aus dem Jahre 1816 stammenden Skizzen auszuarbeiten, diesen wunderbar großartigen Satz, in dem neben der fast an Verzweiflung grenzenden Schwermut der milde Trost, neben dem kühnen Trotz auch die stille Ergebung beredtesten Ausdruck finden. Der zweite Satz, Molto vivace, ist auf ein Motiv gebaut, das in seiner ersten Fassung folgendermaßen lautete:



später von B. durch das folgende ähnliche Motiv
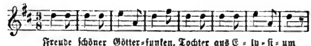


ersetzt, dann aber wieder endgültig aufgenommen wurde, nur mit der bekannten Vereinfachung des vierten Taktes. Die in

diesem Satze herrschende weise Oekonomie ist wahrhaft staunenswert. Im eigentlichen Sinne des Wortes sind in dem sehr ausgedehnten Hauptsatze (bis zum Eintritte des D-dur-Mittelsatzes) nur sehr wenige Takte, die nicht in nächster Beziehung zu den ersten vier Takten stehen, ja, das Motiv des ersten Taktes erscheint weit über zweihundertmal! Das Thema des Mittelsatzes (Presto D-dur) soll ein russisches Volkslied sein. Da B. schon in seinen drei Streichquartetten op. 59 russische Volksmelodien benutzte, und da das in Rede stehende Thema zweifellos den Typus russischer Tanzlieder mit ihren wenigen, sich stets wiederholenden Takten an sich trägt, so ist diese von einem Russen herrührende Mitteilung wohl glaubwürdig. Wunderbar ist es, wie der Humor in diesem Satze ein so ganz anderer ist als der im Finale der achten Symphonie! Ist er in diesem Satze ein ungebundener, keder, so ist er in jenem, das Scherzo vertretenden Satze ein vornehmer, oft fast widerwillig hervorbrechender. — Der langsame Satz Adagio molto e cantabile besteht, abgesehen von den beiden, rührend schönen Episoden in D-dur und G-dur, aus dem Thema und drei Variationen nebst einer ziemlich breit ausgeführten Coda. Was die beiden soeben genannten Episoden (Andante $^3/_4$) anlangt, so glaubt man, daß dieselben ursprünglich nicht für diesen Satz gedacht, sondern später erst eingeschaltet worden sind. Beethovens Neffe soll nämlich mit Beziehung auf das Adagio zu seinem Onkel gesagt haben: „mich freut nur, daß du das schöne Andante hineingebracht hast." Auffallend wird es dem Musiker sein, daß in diesem Satze der Baß (den B. an anderen Orten so oft hat selbständig und singend auftreten lassen wie niemals ein Komponist zuvor) ausschließlich als Grundbaß der Harmonien, nie aber individuell hervortritt. Die Geschichte der Entstehung des letzten Satzes in seiner jetzigen Gestalt ist sehr interessant. B. hat nachweislich lange

geschwankt, ob er das Finale als reines Instrumentalstück oder als Vokalkomposition gestalten solle. Für den ersten Zweck dachte er zunächst an eine Fuge (ähnlich wie er die Klavier-Sonaten op. 106 und op. 110, sowie die Sonate für Klavier und Violoncell op. 102 Nr. 2 mit einer Fuge hat enden lassen), verwarf diesen Plan jedoch wieder und skizzierte nun zunächst ein Thema, welches er später in etwas veränderter Gestalt und von D-moll nach A-moll transponiert, für das Finale seines großen Streichquartetts in A-moll benutzte. Dann aber entschied er sich für die Gestaltung des Finales als Vokalwerk. Schon in Bonn hatte B. einmal beabsichtigt, die Schillersche Ode „An die Freude“ zu komponieren, welche Tatsache daraus hervorgeht, daß man in einem aus jener Zeit stammenden Skizzenbuche eine Komposition der Worte: „muß ein lieber Vater wohnen,“ findet; später, im Jahre 1812, faßte er einmal den Plan, einige Strophen der Ode für die Ouvertüre in C-dur op. 115 zu benutzen, was jedoch, wie wir wissen, nicht geschah. Endlich, erst im Jahre 1822, schrieb er die ersten vier Takte der uns jetzt so vertrauten Melodie auf,
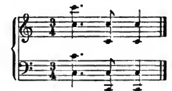


notierte aber gleichzeitig die folgende,



welche jedoch, wie wir wissen, nicht verwendet wurde. Endlich, nachdem schon der größte Teil des Finales fertiggestellt war, begann wieder ein schwerer Kampf für den Meister,

denn lange, lange sann und grübelte er, wie das Finale mit den vorhergehenden Sätzen am besten in Verbindung zu bringen sei. Schindler berichtet darüber wie folgt: „Hierbei dürfte unter anderm interessant zu hören seyn, wie B. sich mit dem Aufsuchen der Art und Weise bemühte, das Schiller'sche Lied (!) „Freude schöner Götterfunken" in den vierten Satz der Symphonie geschickt einzuführen. Damals kam ich nur wenig von seiner Seite, daher ich dieses Ringen genau beobachten konnte. Auch bezeugen es die höchst interessanten Skizzen und Entwürfe davon, die ich alle besitze. Eines Tages, als ich ins Zimmer trat, rief er mir entgegen: „Ich hab's, ich hab's," indem er mir das Skizzenbuch vorhielt, wo ich las: „Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen." — „Freude" rc. welche Einleitung er aber späterhin mit: „Freunde, nicht diese Töne" rc. vertauschte. Das Rezitativ der Kontrabässe lag auch nicht in seinem ursprünglichen Plan, und kam erst hinzu, als er jenes Einleitungsmotiv abänderte, wodurch beinahe alles Vorausgegangene umgestaltet werden mußte, wie es die Grundempfindung jener Devise erforderte. Ebenso erging es ihm mit der Melodie zur ersten Strophe, die der Solobaß vorzutragen hat. Das Skizzenbuch zeigte eine viermalige Abänderung, worüber er nach seiner Gewohnheit jedesmal schrieb: „meilleur"." — Zu allerletzt also schrieb B. dann die Instrumental-Einleitung mit den zwischen die Kontrabaß-Rezitative eingestreuten Anklängen an die vorhergehenden drei Sätze. — Wenn Beethovens Zeitgenossen in der Tat sich nicht sofort mit der neunten Symphonie, namentlich mit dem Finale befreunden konnten, so ist das wohl begreiflich und verzeihlich, denn der aufrichtigste und glühendste Verehrer unseres Meisters muß zugeben, daß sich in dem Werke zuweilen der Mangel des äußeren Gehörsinnes fühlbar macht. Der größte Meister kann sich betreffs der Klangwirkung einmal irren, und B.

war es ja damals schon versagt, seine Werke mit dem äußeren Ohr zu hören und da, wo es wünschenswert oder nötig erschien, bessernd nachzuhelfen. Als Beispiel sei nur die C-dur-Stelle im zweiten Satze angeführt, wo vier schwache Holzbläser mit ihrer Melodie gegen das andauernd fortissimo zu spielende unisono des gesamten Streichorchesters kämpfen sollen und sich doch so ohnmächtig erweisen, daß der Hörer während dieser sechzehn Takte positiv nichts anderes als dies eine Motiv



hört, wenn nicht seitens des Dirigenten das Nötige geschieht, um dem Uebelstande in der einen oder anderen Weise abzuhelfen. Ebensowenig genügen zu Anfang des Finales die Holzbläser gegenüber dem Fortissimo der Pauken und Trompeten, welch letztere überdies, da B. nur die Naturtöne benutzen konnte, in solcher Weise dominieren, daß der Hauptgedanke gar nicht zur Geltung kommen kann. Hätte den herrlichen Meister nicht inzwischen das tragische Geschick ereilt, vollständig taub geworden zu sein, so würde er selbstverständlich derartige Versehen nicht begangen, oder, wenn geschehen, verbessert haben. Auch die gewaltsame Behandlung der menschlichen Stimme, die sich B. in der neunten Symphonie zuweilen hat zuschulden kommen lassen, würde zweifellos weggefallen sein, wenn er sich von der unschönen Wirkung vereinzelter Stellen durch sein eigenes Ohr hätte überzeugen können. Folgende Erzählung Schindlers möge hier eingeschaltet werden, weil sie uns schildert, wie schwer es selbst den weltberühmten

Sängerinnen, Henriette Sontag (spätere Gräfin Rossi) und Karoline Ungher (spätere Frau Ungher-Sabatier) ward, die von B. gestellten Aufgaben zu lösen, und weil sie uns gleichzeitig eine ergreifende Szene schildert, die sich bei der ersten Aufführung der neunten Symphonie zugetragen hat: „Aller Ehrfurcht für den Meister ungeachtet, mußte man sich doch sagen: das und das ist nicht möglich zu singen. Die beiden Damen, Fräulein Sontag und Fräulein Ungher, welche die Sopran- und Alt-Soli übernommen, und selbe mit Beethoven in seiner Wohnung mehrmals einübten, machten ihm vorab diese Bemerkung. Fräulein Ungher nannte ihn geradezu einen Tyrannen aller Singorgane. Er erwiderte lächelnd: Sie seyen beide durch die modern-italienische Gesangmethode so verwöhnt, daß ihnen nun solcher Gesang wie in beiden diesen Werken (Symphonie und Missa solemnis) schwer falle. „„Aber diese Höhe hier““ replizirte die Sontag, auf die Stelle: „Küsse gab sie uns und Reben" im Vokalquartett der Symphonie zeigend, „„läßt sie sich nicht umändern?““ „„Und diese Stelle hier, Herr van Beethoven,““ die Ungher nachfolgend, „„liegt für die meisten Altstimmen auch zu hoch, läßt sie sich nicht abändern?““ Nein! und immer Nein! „„So quälen wir uns denn in Gottes Namen weiter,““ sagte die geduldige Sontag. Aber nun vollends die armen Soprani in der Chorpartie der Messe! Täglich mußte Beethoven hören, daß es ihnen stellenweise unmöglich werde, die hohen Töne zu erreichen und sie so lange als vorgeschrieben auszuhalten. Allein der „Tyrann" blieb unerbittlich, so leicht es ihm geworden wäre, durch Versetzung der Intervalle hier und da es den Stimmen zu erleichtern, und an der Sache selbst doch nichts zu ändern (?). Herr Kapellmeister Umlauf, jener klassische Dirigent, wie ich dergleichen nirgends wieder gesehen, dem Beethoven die Leitung des Ganzen anvertraut hatte, machte ihm ebenfalls bescheidene

Bemerkungen hierüber, aber auch vergeblich. Was war jedoch die Folge dieser Obstination? — daß jeder und jede im Solo wie im Chor, so gut es ging, sich selbst Erleichterungen machte, daher schwieg, wenn die nötige Höhe nicht zu erreichen war; hörte doch der mitten in der großen Masse stehende Meister nichts von allem, hörte er doch nicht einmal den ungeheuren Beifallssturm des Auditoriums nach geendeter Symphonie, und Fräulein Ungher mußte den mit dem Rücken gegen das Proszenium gekehrten Beethoven auf den Jubel des Volkes mit Umwenden und Hinzeigen aufmerksam machen, damit er doch wenigstens sehe, was im Saale vorging. Dieses wirkte aber wie ein elektrischer Schlag auf die Tausende der Anwesenden, die nun alle das Mitgefühl an seinem Unglück ergriff, und es erfolgte ein plötzliches Aufreißen aller Riegel der Freude, der Wehmut und des Mitleids, ähnlich einem vulkanischen Ausbruch, der nicht enden wollte."

Wenn bis dahin die Symphonien gleichsam als Markstein in B.s Schaffen hingestellt wurden, so ist daraus jedoch nicht zu folgern, daß seine Leistungen auf dem Gebiete der Kammermusik irgendwie geringer anzuschlagen wären. Zweifellos hat er auf letzterem Gebiete gerade so Hervorragendes geschaffen wie als Symphoniker, und bleibt es immerhin zu erwägen, ob nicht der Komponist, der fürs Haus Edles und Schönes schafft, sich ein gleich großes Verdienst erwirbt wie derjenige, der nur für große Tonmassen schreibt. Wer im häuslichen Kreise edle Kammermusik pflegt, ist sicherlich ein echter Musikfreund, während erfahrungsgemäß gar viele, welche Konzerte und Opern besuchen, ebensoviel sehen wie hören wollen, vielleicht sogar vorzugsweise gesehen werden wollen! Daher kann man einem Meister wie B. nicht genug dafür danken, daß er dem echten Musikfreunde so unendlich viel herrlichen Stoff zur Pflege der Musik im Hause geboten

hat. Wohl sind viele Komponisten, nennen wir Berlioz oder Verdi, Gluck oder Wagner und noch manche andere aller Bewunderung wert, aber was sollte aus der Hausmusik (vor allem aus der instrumentalen) werden, wenn nicht unsere Klassiker, wenn nicht Mendelssohn, Schubert und Schumann außer ihren Opern und Orchestersachen, auch Werke für Kammermusik geschaffen hätten, und wenn nicht auch deren Nachfolger viele dankenswerte Gaben der Art dargebracht hätten!

Zunächst sind Beethovens Klaviersonaten zu nennen, dieser wunderbare Zyklus, dem in der gesamten Musikliteratur nichts Aehnliches an die Seite zu stellen ist. Von der einfachen kleinen Sonatine bis zu titanischen Gebilden, wie wir sie in den Werken 106 und 111 anstaunen, enthalten sie Typen von jeder der sogenannten drei Perioden des Meisters. Man könnte, ohne sonderlich fehl zu greifen, folgende Einteilung wagen:

Erste Periode: opus 2 bis op. 28 inklusive.

Zweite Periode: opus 31 bis 90.

Dritte Periode: opus 101 bis 111.

Doch sind scharfe Grenzen nicht zu ziehen, und dürfte mancher geneigt sein, die Sonaten op. 31 Nr. 1 und 3 noch zu der ersten Gruppe, dagegen op. 81 (Les adieux) schon zur dritten Gruppe zu rechnen. Da der Verfasser dieser Blätter den Beethovenschen Klaviersonaten eine besondere, bereits erwähnte Monographie gewidmet hat, so gestattet er sich, um sich nicht wiederholen zu müssen, im übrigen auf diese hinzuweisen. Unter den zehn Sonaten für Klavier und Violine ist keine einzige, selbst die Sonate in G-dur op. 96 nicht, welche der dritten Periode zugezählt werden könnte; während die drei ersten unbedingt der ersten Periode angehören, kann man wohl, ohne Widerspruch befürchten zu müssen, die übrigen sieben als Schöpfungen der zweiten Periode bezeichnen, obgleich die letzte der zehn Sonaten eine höhere Opuszahl trägt, als

das um zwei Jahre ältere Streichquartett in F-moll, welches unbedingt zur dritten Gruppe gezählt werden muß. Wie der Zyklus der Sonaten für Klavier allein ganz vereinzelt dasteht, so auch dieser der Violinsonaten. Wohl hat Mozart eine stattliche Reihe von Sonaten für Klavier und Violine geschrieben, aber die meisten davon in seinen Knaben- und Jünglingsjahren. Während Mozart seine ersten Sonaten dieser Gattung mit 8 Jahren, seine letzte im 31. Jahre schrieb, komponierte Beethoven die ersten mit 28, die letzte mit 42 Jahren. Somit ist es leicht begreiflich, daß die Mozartschen Sonaten mit den Beethovenschen nicht konkurrieren können. Haydn hat, so weit bekannt, nichts in dieser Gattung geschaffen, Mendelssohn schrieb nur eine Sonate und zwar als Knabe, während auch alle übrigen namhaften Komponisten sich damit begnügten, der musikalischen Welt zwei oder drei Werke dieser Gattung zu schenken. Als die bedeutendste seiner Violin-Sonaten betrachtet man stets die Rudolf Kreutzer gewidmete Sonate op. 47, und nicht mit Unrecht, denn noch heute behauptet sie, trotz ihres fast hundertjährigen Alters, den Vorrang vor allen Duos dieser Art. Daneben ist nicht zu übersehen, daß die Kreutzersonate ein Gelegenheitsstück ist, insofern als sie im Jahre 1803 speziell für ein Konzert des Violinvirtuosen Bridgewater geschrieben ward. B. konnte sie aber bis zum festgesetzten Konzerttage nicht vollenden, und so griff er zu dem Auskunftsmittel, den letzten Satz der im vorhergehenden Jahre komponierten A-dur-Sonate op. 30 als Schlußsatz für die neue zu verwenden. Für jene komponierte er dann später die Schluß-Variationen. Ehe diese Thatsache bekannt geworden, hätte man aber wahrscheinlich diejenigen heftig getadelt, welche es gewagt haben würden, die A-dur-Sonate op. 30 mit dem ihr eigentlich zukommenden Finale zu spielen! Beethoven beschenkte uns mit nur fünf Sonaten für Klavier und Violoncell, aber selt-

samerweise sind in diesen wenigen alle drei Gruppen vertreten: die ersten beiden Sonaten op. 5 gehören der ersten, die beiden letzten der dritten an, und die Sonate op. 69 ist unbedingt der zweiten Periode zugehörig. Sie nimmt unter sämtlichen Cellosonaten dieselbe Stellung ein, welche unter den Violinsonaten der Kreutzersonate allgemein zuerkannt worden ist. Die beiden Sonaten op. 102 dagegen sind vielleicht unter B.s sämtlichen Kammermusik-Werken die wenigst gekannten und gespielten; das kann bei einer so uneingeschränkten Würdigung des Beethovenschen Genius wohl nicht allein dem ausübenden Künstler und dem Publikum als Schuld aufgebürdet werden, es muß wohl auch zum Teil an den Werken selbst liegen, welche in der Tat weniger bestrickend erfunden sind als zahllose seiner übrigen Werke; daneben ist der Klaviersatz oft spröde, und das Violoncell kommt in seiner schönsten Eigenschaft, als singendes Instrument, selten zur Geltung. Der letzte Satz der zweiten Sonate ist eine Fuge, und es läßt sich wohl die Frage aufwerfen, ob es überhaupt empfehlenswert sei, Fugen für zwei Instrumente verschiedenen Klanges zu schreiben? In der Fuge gibt es nicht, wie beim homophonen Satze häufig, eine dominierende Stimme, sondern alle Stimmen sind von gleicher Bedeutung; bei zwei Instrumenten verschiedenen Klanges wird aber immer eine Stimme (in diesem Falle die des Violoncells) sich von den übrigen trennen, und somit verschmelzen die drei Stimmen des Klaviers und die eine des Violoncells niemals zu einem Ganzen.

An Klaviertrios hat B. (abgesehen von dem schon im Jahre 1787 in Bonn komponierten Trio in Es-dur, welches er bei Lebzeiten nicht veröffentlichte, und dem kleinen einsätzigen in B-dur („An meine kleine Freundin M. B.") sechs von hoher Bedeutung geschrieben. Kaum spürt man den drei ersten Trios op. 1 den direkten Einfluß Mozarts noch an, den man

doch bei seinem Septett, seinem Oktett für Blasinstrumente op. 100, dem Klavierquintett op. 16 und manchen anderen Werken nicht verkennen kann; er wandelt schon so eigene Wege, daß Haydn, nachdem er die drei Trios gehört hatte, ihm riet, das dritte derselben (in C-moll) nicht zu veröffentlichen, weil zu befürchten sei, daß man demselben kein rechtes Verständnis entgegenbringen werde. Beethoven, dem gerade dies Trio besonders ans Herz gewachsen war, argwöhnte, daß Haydn das Werk aus unlauteren Gründen unterdrückt haben wolle, sah aber später ein, wie sehr unrecht er dem großen Meister getan habe. Weit bedeutender noch und durchaus eigentümlich sind die beiden Trios op. 70. Merkwürdig ist in dem D-dur-Trio der gewaltige Gegensatz, in welchem die beiden kecken und oft von etwas herbem Humor gewürzten Ecksätze zu dem tiefernsten Mittelsatze stehen. Man hört dies Trio häufig mit Bezug auf diesen Mittelsatz (Largo assai ed espressivo) das „Geister-Trio" nennen. Wohl ist dieser Satz ein tiefernstes, erschütterndes Tonstück, aber es scheint mehr ein Seelengemälde zu sein und menschliches Empfinden kund zu thun, als graufigen Geisterspuk. Geister, losgelöst vom Irdischen, würden auch nicht, wie B. es verlangt, sich mit dem Ausdruck vernehmen lassen, den der Musiker verlangt, wenn er „espressivo" vorschreibt. Der steinerne Gast im Don Giovanni singt nicht espressivo. Das zweite Trio (Es-dur) ist selbstverständlich ein Werk, welches niemand gern entbehren möchte, aber eine gewisse Großzügigkeit, welche den meisten Werken des Meisters so ganz eigen ist, geht ihm fast durchgängig ab, und einer, der manche Partien in diesem Werke kurzatmig nannte, hatte wohl nicht ganz unrecht. Auf den dritten Satz freilich ist dies Prädikat keineswegs anwendbar, denn es flutet darin ein herrlicher, breiter Gesang. Der zu seiner Zeit hochberühmte Komponist J. Fr. Reichardt

berichtet darüber in einem Briefe vom Dezember 1808 wie folgt:

„Beethoven spielte ganz meisterhaft, ganz begeistert, neue Trios, die er kürzlich gemacht, worin ein so himmlischer kantabler Satz (im Dreivierteltakt und in As-dur) vorkam, wie ich von ihm noch nie gehört, und der das Lieblichste, Graziöseste ist, das ich je gehört; er hebt und schmilzt mir die Seele, so oft ich daran denke." Das herrlichste von allen B.schen Trios ist ohne Frage das große B-dur-Trio op. 97. Hinsichtlich der Erfindung von unsagbarem Reize, ist daneben die thematische Arbeit so meisterhaft, daß man aus dem Staunen garnicht herauskommt: kein einziger willkürlicher Ton ist in dem Durchführungsteil des ersten Satzes vorhanden, alles sprießt organisch hervor wie Blätter und Blüten aus dem Keim, und auf diese Weise gelangt B. sogar zu einem durch thematische Arbeit entstandenen Triller, von dem man mit nur einer kleinen Variante sagen kann, was Schumann dereinst (zwar nicht von B.s Triller, sondern von dessen chromatischer Tonleiter) sagte, und welcher Ausspruch dann lauten würde: „Wenn Beethoven einen Triller schreibt, so ist es ein anderer, als wenn Czerny ihn schreibt." Auch unter den Trios ist kein einziges, welches man den Werken der dritten Periode zuzählen könnte. Erwähnt seien an dieser Stelle noch das anmutige Trio op. 11 für Klavier, Klarinette und Violoncell und die Variationen über das Lied von Wenzel Müller „Ich bin der Schneider Kakadu" aus dem Singspiel „Die Schwestern von Prag", eine wahrhaft klassische Humoreske! Eigentümlich genug ist es, daß der Meister bei dem Fugato in der Final-Variation unversehens in das B-dur-Fugato $^6/_8$-Takt der neunten Symphonie hineingeraten. Abgesehen von den drei Klavierquartetten, welche B. schon im Jahre 1785 in Bonn schrieb und welche heutzutage kaum noch gehört werden, hat
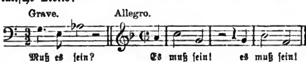
er kein Original-Klavierquartett komponiert, wohl aber das schon früher erwähnte Quintett für Klavier und Blasinstrumente selbst als Quartett mit Saiteninstrumenten bearbeitet. Dagegen hat unser Meister eine imposante Reihe von Streichquartetten geschaffen, welche sich sehr wohl in drei Gruppen teilen lassen. Die sechs ersten Quartette op. 18 gehören der ersten, die folgenden bis einschließlich op. 74, dem sogenannten „Harfenquartett", der zweiten und die übrigen der dritten Gruppe an. Fragt man nun aber, wodurch sich die Werke der dritten Gruppe ihrem Wesen und ihrer Eigentümlichkeit nach von denen der früheren unterscheiden, so ist das nach einer, der rein formalen Seite hin, nicht schwer zu beantworten, wohl aber ist es sehr schwierig zu präzisieren, wodurch sie sich ihrem inneren Wesen nach kennzeichnen. Die leichter erkennbaren äußeren Eigentümlichkeiten dieser Werke der dritten Periode möchten etwa folgende sein: in ihnen hat B. die Ausdehnung der Sätze entweder in ungewohnter Weise eingeschränkt oder ausgedehnt, ferner hat er ungewöhnliche, in der Kammermusik bisher garnicht, oder doch sehr selten vorkommende Formen verwandt, wie z. B. den Marsch, den Tanz, die Kavatine und die strenge Fuge; endlich hat er nicht selten ungewohnten Gebrauch vom Tempo- und Taktwechsel gemacht. So ist, um zunächst seine fünf letzten Klaviersonaten darauf hin zu untersuchen, der erste Satz der A-dur-Sonate op. 101 ungewöhnlich kurz, während der dann folgende Mittelsatz Alla marcia ungefähr die doppelte Ausdehnung hat; wiederum besteht der langsame Satz aus nur zwanzig rhapsodisch gehaltenen Takten, während das Finale ungefähr ebenso umfangreich ist wie die vorhergehenden drei Sätze zusammen. Die Sonate für das „Hammerklavier" ist überhaupt sehr breit angelegt (sie nimmt in der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe 30 Seiten ein, während die beiden anderen größten, die Waldsteinsonate

und die F-moll-Sonate op. 57 nur 19 und 18 Seiten einnehmen) und die einzelnen Sätze stehen ungefähr in demselben Verhältnisse zu einander, wie es bei den meisten Schöpfungen B.s der Fall ist, aber immerhin ist die Ausdehnung des Adagio sostenuto eine abnorme, vollends aber ist die Schlußfuge mit ihrer phantastischeu Einleitung von kolossalen Dimensionen. Im ersten Satze der E-dur-Sonate op. 109 begegnet uns trotz seiner Kürze ein häufiger Wechsel zwischen Vivace und Adagio, und auch in dieser Sonate übertrifft der letzte Satz an Ausdehnung die beiden voraufgehenden beträchtlich. Im Finale der As-dur-Sonate Op. 110 schreibt Beethoven folgende Tempobezeichnungen vor: Adagio, ma non troppo — Recitativo — Più adagio — Andante — Adagio — Meno Adagio — Adagio — Adagio, ma non troppo — Allegro, ma non troppo — Adagio, ma non troppo — Allegro, ma non troppo — Meno allegro — Etwas langsamer — nach und nach geschwinder. Bekanntlich ist dies Finale eine durch lyrische Sätze eingeleitete und unterbrochene Fuge. Die letzte Sonate (C-moll op. 111) ist zweisätzig; der erste Satz entspricht so ziemlich der gewohnten Form, wiewohl die Ausdehnung des zweiten Themas auf das denkbar kleinste Maß beschränkt ist. Der Schlußsatz ist ein Adagio mit Variationen von bedeutender Länge, an Raum nimmt sie gerade das Doppelte des ersten Satzes ein. In der Sonate für Klavier und Violoncell op. 102 Nr. 1 treten ungewöhnliche Verhältnisse kaum hervor; es fehlt allerdings der abgeschlossene langsame Mittelsatz, doch ist dies auch bei den drei früheren Cellosonaten der Fall. In der in Rede stehenden Sonate läßt B. nach einem kurzen, neun Takte umfassenden Adagio, die langsame Einleitung zum ersten Satze wieder anklingen und führt solcherweise in das Allegro vivace. Auch in der folgenden Sonate in D-dur sind die Verhältnisse keine

ungewöhnlichen, doch ist das Finale wieder einmal eine Fuge. — Das Streichquartett op. 95 könnte man als Mittelglied zwischen den Werken der zweiten und dritten Periode betrachten. Es weicht kaum von der Form ab, welche B. bis dahin gepflegt hatte. Daß B. anstatt eines langsamen Satzes ein Allegretto schrieb, (welches unmittelbar in den dritten Satz, Allegro assai vivace, ma serioso übergeht), erscheint an sich nicht sonderlich auffallend, wohl aber überrascht die ausdrückliche Bestimmung, daß dieser Satz nicht als Scherzo aufzufassen sei. Am auffallendsten ist jedenfalls die Anordnung beim Finale, welches nach einem kurzen Larghetto espressivo in ein sehr heftig bewegtes Allegretto übergeht, um schließlich in einem sehr heiteren, fast opernhaften, kurzen Allegro auszuklingen. In dem Quartette op. 117 ist die Anordnung und Ausdehnung der Sätze wiederum eine ungewöhnliche. Im ersten Satze lösen sich Maestoso $^2/_4$ und Allegro $^3/_4$ sechsmal ab, und ist der Satz von ungewohnter Länge. Der ebenfalls sehr ausgesponnene langsame Satz (Adagio non troppo) wird desgleichen von einem Andante con moto und einem Adagio molto espressivo unterbrochen; im Scherzando vivace wechseln $^3/_4$- und $^2/_4$-Takt wiederholt, und den Mittelsatz (das Trio) bildet ein Presto. Das Finale zerfällt abermals in zwei Sätze, ein sehr bewegtes Alla breve und ein Allegro commodo in $^6/_8$-Takt. — Im ersten Satze des Quartetts in B-dur op. 136 lösen sich Adagio ma non troppo $^3/_4$ und Allegro $^4/_4$ nicht weniger als sechzehnmal ab. Es folgt ein ungemein kurzes Presto, welches wie ein Schatten vorüberhuscht, und diesem ein sehr weit ausgesponnenes Andante con moto ma non troppo, poco scherzoso. Der rasche Satz ist ernst und der langsame etwas scherzhaft. Als viertem Satz begegnen wir einer Art Ländler (Alla danza tedesca) und als fünftem einer Kavatine. Als Schlußsatz für dies Werk hatte B. ur-

sprünglich die später einzeln erschienene große Fuge bestimmt, welche allein fast ebenso viel Zeit in Anspruch nehmen mag, wie manche ganze Sonate des Meisters. Es lösen sich in derselben folgende Tempi ab: Overtura, Allegro 3/8 — Meno mosso e moderato 2/4 — Allegro 4/4 — Meno mosso e moderato 2/4 — Allegro molto e con brio 6/8 — Meno mosso e moderato 2/4 — Allegro molto e con brio 6/8 — Allegro 4/4 — Meno mosso e moderato 2/4 — Allegro molto e oon brio 6/8. — Auf dringenden Wunsch des Verlegers schrieb B. dann das jetzige Finale, welches in seiner äußeren Gestaltung nichts Auffälliges an sich trägt. Der erste Satz des Quartetts op. 131 in Cis-moll ist ein durchaus phantastisch gehaltener; er beginnt mit einem fugierten Adagio, welches B. mit Nr. 1 bezeichnete, in unmittelbarem Anschlusse folgen dann Nr. 2 Allegro molto vivace 6/8 D-dur, Nr. 3 Allegro moderato 4/4 H-moll, Nr. 4 Andante ma non troppo e molto cantabile 2/4 A-dur Più mosso 4/4 — Andante moderato e lusinghiero 4/4 — Allegretto 2/4 — Adagio ma non troppo e semplice 3/4 Allegretto 2/4. Nr. 5 Presto 2/2 E-dur (ein sehr breit ausgeführtes Scherzo), Nr. 6 Andante quasi un poco Andante 3/4 Gis-moll und Nr. 7 Allegro 2/2 Cis-moll, das eigentliche Finale. Der Meister will das ganze Werk ohne Unterbrechung gespielt haben, doch erfordern schon äußere Gründe (das Bedürfnis kurzer Ruhe für Spieler wie Hörer, sowie die Notwendigkeit, die Instrumente einmal wieder nachzustimmen) eine kurze Pause, welche denn auch nach Nr. 4 stets gemacht wird. Das Quartett op. 132 in A-moll beginnt mit einer ganz kurzen Einleitung, welcher ein breiter, nur selten durch einige Adagiotakte unterbrochener Allegrosatz folgt. Der zweite Satz Allegro ma non tanto repräsentiert das Scherzo und ist auch in der Tat von heiterem Charakter. Um so ernster ist der nun folgende lang-
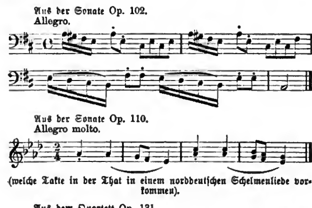
same Satz: „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart", ein Satz in Variationenform, in welchem sich das Molto adagio F-dur 4/4 und das Andante D-dur 3/8 regelmäßig ablösen. Der letzte Satz beginnt mit einem Alla Marcia, assai vivace, welchem nach einer kurzen rezitativartigen Einleitung das eigentliche Finale Allegro appassionato folgt. B.s letztes Quartett, ein als op. 135 bezeichnetes nachgelassenes Werk besteht aus den üblichen vier Sätzen, von denen der letzte die seltsame Unterschrift trägt: „Der schwer gefaßte Entschluß" und das musikalische Motto:



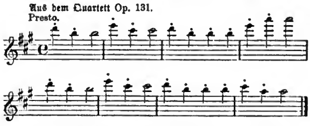
Schindler berichtet darüber wie folgt: „Es betrifft Beethoven und seine alte Haushälterin, wenn diese das Wochengeld für die Haushaltung von ihm forderte: Szenen, die gewöhnlich ganz jokos waren. Die Alte mußte oft mit dem Kalender in der Hand beweisen, daß die Woche um war, sie folglich Geld haben müsse. Noch in seiner letzten Krankheit hat er dieses fragende Motiv aus dem Quartett mit angenommener ernster Miene der Haushälterin vorgesungen, und die Schlaue verstand sich gut darauf, stampfte mit dem Fuß, ebenso ernsthaft ihr ‚es muß sein' antwortend."

Aus den vorstehenden kurzgefaßten Analysen ersieht man, daß B. in diesen Werken, dem Fluge seiner Phantasie zuliebe, häufig von den bisher auch von ihm sanktionierten Formen abgewichen ist. Wohl geschah dies seinerseits, (wie auch seitens seiner großen Vorgänger schon früher), aber nur ausnahmsweise, niemals mit solcher Konsequenz wie bei diesen Werken, die wir, als seiner dritten Schaffensperiode angehörend, zu

bezeichnen pflegen. Was nun das innere Wesen dieser Werke anbelangt, so ist das — wie schon gesagt — ungleich schwieriger zu präzisieren. Man begegnet in ihnen, wie vor allem in der Missa solemnis Gedanken von einer Größe der Erfindung, sowie Emanationen eines so tief innerlichen Empfindens wie kaum irgendwo anders, und seltsamerweise oft hart daneben Motiven von solcher Naivetät, daß man versucht ist sie für Volkslieder zu halten. Einige solcher Motive mögen hier Platz finden:
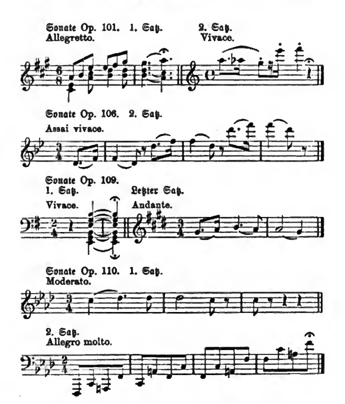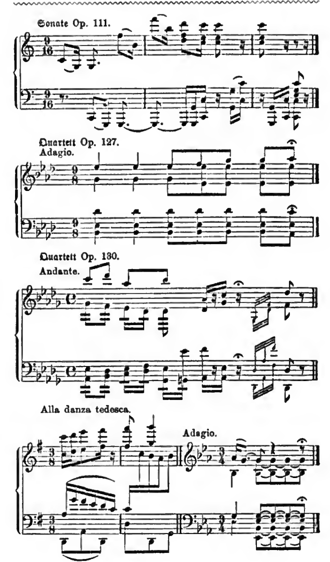


(welche Takte in der That in einem norddeutschen Schelmenliede vorkommen).

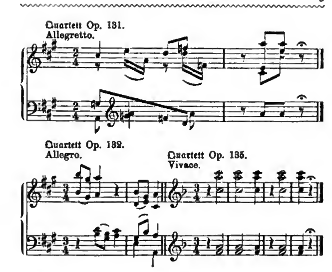


Eine andere Eigentümlichkeit tritt in den überraschend knappen, nicht selten auf den schlechten Taktteil fallenden

Schlüssen hervor, während doch B. eigentlich der Erfinder der breiten, gesättigten Schlüsse genannt werden könnte, man denke nur an die Schlüsse der fünften und der achten Symphonie oder an den Schluß der großen Leonoren-Ouverture! Es dürfte nicht uninteressant sein, diesen breiten Schlüssen gegenüber, (welche wohlgezählte 41, 23 und 25 Takte einnehmen), einige der besonders konzis gehaltenen notiert zu sehen:




Sonate Op. 111.
Quartett Op. 127.
Adagio.
Quartett Op. 130.
Andante.
Alla danza tedesca.
Adagio.



Dem aufmerksam Forschenden wird es ferner nicht entgehen, daß B. in diesen späteren Werken mehr denn sonst auf **klangliche** Wirkung hinzielt. So schreibt er in den letzten Klaviersonaten öfters die Benutzung der Verschiebung vor („Eine Saite", „Nach und nach mehrere Saiten"), während dies bei den früheren Sonaten niemals und bei sämtlichen Konzerten nur ein einziges Mal geschah. Desgleichen kommt in den Streichquartetten der Effekt des sul ponticello (nahe am Steg) vor, welcher desgleichen zuvor niemals angewandt wurde, auch führte er die Saiteninstrumente in die allerhöchsten Regionen, so daß z. B. vom Violoncell das zweigestrichene

g

verlangt wird. Dies alles ist um so auffallender, als B.s äußeres Ohr zu jener Zeit seinen Dienst schon vollkommen

versagte. Während der herrliche Meister in diesem wahrhaft tragischen Zustande besondere Klangwirkungen erstrebte, war es ihm andererseits gerade versagt, die scharfe Selbstkritik, welche er im übrigen stets an seinen Werken übte, auch auf die klangliche Wirkung seiner Schöpfungen auszudehnen, und so geschah es denn, daß er, wie z. B. in der neunten Symphonie und in der Missa solemnis die menschliche Stimme zuweilen in so hohe Lagen brachte, daß die Klangschönheit unbedingt leiden muß; beim Klavier benutzte er oft gleichzeitig die äußersten Regionen des Tonsystems, ohne — wie begreiflich — die entstandene weite Kluft ausfüllen zu können, und bekanntlich leidet auch darunter die Klangschönheit, welche uns in seinen früheren Werken so oft bezaubert.

Wenngleich B.s Lebensgang, nachdem er seinen dauernden Wohnsitz in Wien genommen hatte, an ungewöhnlichen Ereignissen nicht reich war, so scheint es doch geboten, wieder einmal von der bloßen Geschichte seiner Werke abzulenken und zu ihm selber zurückzukehren. Allgemein bekannt ist es, daß B. unverheiratet geblieben ist, doch aber ging er nicht einsam durchs Leben, denn von dem Tage an, da sich die edle Frau von Breuning seiner schon in Bonn mit mütterlicher Fürsorge annahm, fehlte es ihm bis zu seinem Tode nicht an edlen Gönnern, aufrichtigen Bewunderern und hingebenden Freunden in den verschiedensten Lebensstellungen: von dem anspruchslosen Theologen Amenda in Kurland, dem Kaufmann und späteren Sprachlehrer Oliva an bis zu dem Kaisersohne Erzherzog Rudolf. Genannt sind außerdem bereits früher die Brüder Grafen Karl und Moritz Lichnowsky, der Graf und spätere

Fürst Rasumoffsky, Fürst Kinsky, Graf Waldstein und Baron von Swieten, doch dürfen auch folgende Namen nicht fehlen: Fürst Lobkowitz, Fürst Radziwill, Fürst Galitzin, Reichsgraf Moritz von Fries, Freiherr von Brunswick, Dr. Franz Wegeler, Baron von Gleichenstein, Zmeskall von Domanowecz, Schuppanzigh (der treffliche Primgeiger im seinerzeit berühmten Schuppanzighschen Quartett), Ferdinand Ries und Anton Schindler. Charakteristisch für B. ist, daß fast alle diese Freundschaftsbündnisse bestanden bis der Tod dazwischen trat, daß aber auch kaum eins dieser Verhältnisse ohne Trübung bestehen blieb, sondern oft auf Jahre hinaus und meistens durch Beethovens Schuld gestört wurde. B. war, wie fast alle Schwerhörigen mißtrauisch und argwöhnisch, daneben sehr leicht erregt und in Fällen, wo er glaubte, daß man ein Unrecht an ihm begangen habe, rücksichtslos und derb in seinen Ausdrücken; schrieb er doch einst in einer solchen Stimmung an seinen edlen Wohltäter, den Fürsten Moritz von Lichnowsky folgende Zeilen: „Falschheiten verachte ich. Besuchen Sie mich nicht mehr. Akademie hat nicht statt. Beethoven." und an seinen treuergebenen Schuppanzigh folgenden fast gleichlautenden Ukas: „Besuche er mich nicht mehr. Ich gebe keine Akademie. Beethoven." Es spricht aber gleich sehr für B. wie für seine verkannten Freunde, daß jener sofort eilte sein Unrecht zu bekennen, sobald er zur richtigen Einsicht gekommen war, und daß diese ihm niemals seine heftigen Ausfälle nachtrugen. Der obenerwähnte Zmeskall, ein als Dilettant hervorragend tüchtiger Cellist und einer der opferwilligsten und treuesten Freunde B.s, war dennoch vor ähnlichen Zuschriften nicht sicher, und wenngleich die folgenden Zeilen an ihn eines gewissen Humors nicht entbehren, so sind doch die darin enthaltenen Scherze unleugbar etwas reichlich derber Natur, und wohl geeignet einen minder gutmütigcn Menschen zu verletzen:

„Liebster Baron Dreckfahrer!

je vous suis bien obligé pour votre faiblesse de vos yeux — übrigens verbitte ich mir in's künftige mir meinen frohen Muth, den ich zuweilen habe, nicht zu nehmen, denn gestern durch ihr Zmeskall domanowezisches geschwätz bin ich ganz traurig geworden, hol' sie der Teufel, ich mag nichts von ihrer ganzen Moral wissen. Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige, und wenn sie mir heute wieder anfangen, so plage ich sie so sehr, bis sie alles gut und löblich finden, was ich thue (denn ich komme zum Schwann, im Ochsen wär's mir zwar lieber, doch beruht das auf ihrem Zmeskalischen Domanowezischen Entschluß (response).

Adieu Baron, Ba . . . ron ron | nor | orn | rno | onr voila quelque chose aus dem alten Versatzamt).

oder:

„Der Musikgraf ist mit heute infam kassiert. — — Der Baron (Zmeskall) hat einen ganzen Monat das Verbot nicht mehr zu fragen, nicht mehr voreilig zu sein, sich mit nichts als seinem ipse miserum sich abzugeben."

oder:

„Verfluchter, geladener Domanowetz — nicht Musikgraf, sondern Freßgraf — Dineen Graf — Soupeen Graf 2c."

Aber Zmeskall ließ dergleichen ruhig über sich ergehen, ignorierte es vollständig, und blieb dem von ihm unbegrenzt verehrten Meister stets derselbe aufopfernde Freund. Und B.? Er widmete ihm als Zeichen seiner Freundschaft und Dankbarkeit sein herrliches F-moll-Quartett op. 95! Man darf übrigens im Hinblick auf jene Briefchen an Zmeskall nicht vergessen, daß derartige derbe Witzeleien damals und namentlich in Oesterreich, mehr an der Tagesordnung waren als heutzu-

tage; wir besitzen ja auch von Mozart gar manche Briefe, welche in ganz ähnlichem Stil gehalten sind. Auch das ist für Beethoven charakteristisch, daß er im Verkehr mit seinen Freunden, waren sie nun in den höchsten Lebensstellungen oder waren sie einfache Musiker oder schlichte Subalternbeamte, kaum einen Unterschied machte; nur in seinen Zuschriften an den Erzherzog Rudolf wahrte er den Ausdruck einer gewissen Unterwürfigkeit, wie wir u. a. aus dem folgenden Briefchen an ihn ersehen:

„Innigst gerührt empfing ich gestern Ihr gnädiges Schreiben an mich. Unter dem Schatten eines grünenden, herrliche Früchte tragenden Baumes ebenfalls grünen zu dürfen, ist ein Labsal für Menschen, welche das Höhere fühlen und zu denken vermögen. So ist mir auch unter der Aegide J. K. H." — Auch widmete er diesem höchststehenden seiner Gönner allein neun Werke, wie es denn für B.s edles Gemüt spricht, daß er fast allen seinen Freunden eines seiner Werke oder deren mehrere gewidmet hat, so dem Fürsten Carl von Lichnowsky die drei Trios op. 1, die Sonate pathétique, die Sonate op. 26 und die Symphonie Nr. 2, dem Erzherzog Rudolf die Klavier-Konzerte Nr. 4 und 5, die Sonaten op. 73, op. 81, op. 96, op. 106 und op. 111, das Trio op. 97 und die Missa solemnis, dem Fürsten Lobkowitz die Eroica, die C-moll-Symphonie und die Sinfonia pastorale, die sechs Streichquartette op. 18 und das Streichquartett op. 74, dem Fürsten Galitzin, die Ouvertüre op. 124 und die Streichquartetten op. 127, op. 130 und op. 132, dem Fürsten Kinsky die C-dur-Messe op. 86, dem Grafen Moritz Lichnowsky die Variationen op. 35 und die Sonate op. 90, dem Baron von Swieten die erste Symphonie, dem Reichsgrafen Moritz von Fries die A-dur-Symphonie, dem Fürsten Radziwill die Ouvertüre op. 115, dem Fürsten Rasumoffsky die drei Streichquartette

op. 59, dem Grafen Waldstein die Sonate op. 53, dem Freiherrn von Brunswick die Sonate op. 57, Stephan von Breuning das Violinkonzert, „Seinem Freunde Oliva" die Variationen op. 76. Nur Schindler ist leer ausgegangen, es scheint, als habe B. ihn mehr als ein sehr brauchbares Faktotum, denn als Freund betrachtet. Auch Künstler, die er wert schätzte, wie z. B. Haydn, Salieri, Rudolf Kreutzer, wurden mit solchen Zeichen der Hochachtung bedacht. — Auch der Frauen, die in B.s Leben eine bedeutendere Rolle spielten, muß hier gedacht werden. Von der mütterlichen Freundin, Frau Helene von Breuning, ist schon mehrfach die Rede gewesen; in ein ähnliches Verhältnis zu ihm, nämlich als sorgende Beschützerinnen, traten später die Gattin des Fürsten Carl Lichnowsky und Frau Nanette Streicher, welche als Nanette Stein eine berühmte Klavierspielerin war. Anderer Art waren die Beziehungen, welche sich bildeten, wenn B.s Herz entzündet ward durch den Verkehr mit liebenswürdigen und schönen Frauen, und das war allerdings recht häufig der Fall, ja, Wegeler, Ries, Stephan von Breuning und Romberg behaupten einstimmig, daß B. „nie ohne Liebe war". Die schöne Wirtstochter Babette aus dem „Zehrgarten" ist bereits genannt worden, doch blieb sie nicht die einzige, welche den Jüngling in Bonn entflammte, denn im Breuningschen Hause lernte er Jeanette d'Honrath aus Köln kennen, von der Wegeler berichtet, daß sie eine schöne, lebhafte Blondine gewesen sei, welche eine schöne Stimme besessen und viel Freude an Musik gehabt habe; sie soll B. viel Interesse bezeigt haben, heiratete aber später einen Offizier Namens Greth. Nachdem sein Herz sich beruhigt hatte, schenkte er noch ein warmes Interesse einem „schönen und artigen" Fräulein Westerhold. Damit ist die Galerie der Schönen abgeschlossen, welche den Jüngling in Bonn begeisterten und auf kurze Zeit fesselten. In Wien

erneuerte er die Bekanntschaft mit Marianne Willmann, einer schönen und talentvollen Opernsängerin, welche er schon in Bonn hatte kennen lernen, und die ihn jetzt so bezauberte, daß er in der Tat um sie warb; er fand aber keine Erhörung, weil er — wie eine Nichte Mariannens berichtet — „so garstig war und halb verrückt!" Besser verstand und erkannte ihn die Komtesse Giulietta Giucciardi, welche als ebenso schön wie liebenswürdig und zugleich als vortreffliche Klavierspielerin geschildert wird. Von ihr muß Beethoven völlig bezaubert worden sein, denn am 16. November 1801 schreibt er an seinen Freund Wegeler: „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit sieben Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, mußte Misanthrop scheinen und bin's doch so wenig. — Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe; es sind seit zwei Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erstemal, daß ich fühle, daß Heiraten glücklich machen könnte, leider ist sie nicht von meinem Stande — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heiraten; ich muß mich nun noch wacker herumtummeln." Nicht mit Unrecht vermutet B.s ungemein gewissenhafter Biograph Thayer, daß B. dennoch förmlich um die Hand der schönen Giulietta angehalten habe, daß zwar „der eine Teil ihrer Eltern der Heirat zugestimmt, der andere hingegen, wahrscheinlich der Vater, sich weigerte, das Glück seiner Tochter einem Manne ohne Rang, Vermögen und feste Anstellung anzuvertrauen". Im Jahre 1805 ward Giulietta denn auch die Gattin des Grafen Gallenberg, mit dem sie nach Italien übersiedelte, um erst im Jahre 1821 wieder nach Wien zurückzukehren. Noch einmal hatte B. dann eine

Begegnung mit ihr, und berührt es in hohem Grade wehmütig, wenn er sich über diese in folgenden Worten äußerte: „arrivée à Vienne elle cherchait moi pleurant, mais je la mèprisois." Mit welchem Rechte B. diese harten Worte sprechen konnte, ist nie aufgeklärt worden. Immerhin verdankt die Welt diesem zarten Verhältnisse eines von B.s herrlichsten Werken: die Sonata quasi una Fantasia" in Cis-moll, welche er seiner Giulietta zugeeignet hat. — Wieder (es war im Frühjahr 1810, da B. mithin beinahe 40 Jahre alt war, ward er von einer weiblichen Erscheinung so gefesselt, daß er ernstlich daran dachte, sie zu heiraten, und abermals waren es aller Wahrscheinlichkeit nach die Eltern der Dame, welche sich dem Bunde widersetzten. Daß diese „seine unsterbliche Geliebte" die Gräfin Therese von Brunswick gewesen sei, ist ziemlich sicher erwiesen. Im Jahre 1811 bewarb sich B. um die Hand des Fräulein Therese Malfatti, indes war es in diesem Falle die Geliebte selbst, welche den Antrag zurückwies. Wohl blieb B., wie von seinen Freunden übereinstimmend erzählt wird, auch ferner empfänglich für weibliche Schönheit und freute sich des Umganges mit edlen Frauen, aber ein innigeres Verhältnis knüpfte er nur noch mit Amalie Sebald, einem jungen, reizenden Mädchen aus Berlin an, welche eine ungewöhnlich sympathische Stimme und eine ebenso seltene musikalische Begabung besaß. Er machte ihre Bekanntschaft zuerst in Teplitz im Herbst 1811. Mit Bezug auf sie schrieb B. folgende Worte nieder: „Du darfst nicht Mensch sein, für dich nicht, nur für andere, für dich gibts kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst — o Gott! gib mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln. Auf diese Art mit A. (Amalie) geht alles zu Grunde." Und auch folgende Zeilen, aus einem Briefe an Ferdinand Ries vom März 1816, also fünf Jahre nach dem ersten Begegnen

mit Amalie, beziehen sich auf diese: „Alles Schöne an Ihre Frau; leider habe ich keine; ich fand nur Eine (!), die ich wohl nie besitzen werde.“ Dieses Mädchen, mit welchem die nicht unansehnliche Galerie derjenigen abschließt, welche B. auf kürzere oder längere Zeit fesselten, heiratete später einen Justizrat Krause in Berlin und starb daselbst im Jahre 1846. Inmitten dieser Hoffnungen und Enttäuschungen ereignete sich etwas, das durchaus zum Heile für Meister Ludwig ausschlug. Es war im Jahre 1808, als König Jérome von Westfalen (der König „immer lustik“) einen Ruf an B. ergehen ließ, um ihn als Hofkapellmeister für Kassel zu gewinnen. Sicherlich wünschte er nur, seinem Hofstaat durch das Heranziehen eines so berühmten Musikers einen besonderen Glanz zu verleihen, denn daß dieser Schattenkönig wirklich ein Verständnis für B.s Größe besessen habe, ist wohl kaum vorauszusetzen. Möglicherweise hat eine kunstverständige Persönlichkeit aus der Umgebung des Königs ihn zu diesem Schritte bewogen. Am 1. November schrieb B. an den Freiherrn von Oppersdorf: „Auch bin ich als Kapellmeister zum König von Westfalen berufen, und es könnte wohl sein, daß ich diesem Rufe folge.“ Später schreibt er an Härtel in Leipzig: „Auf einen Antrag Sr. königlichen Majestät von Westfalen gehe ich mit einem jährlichen Gehalte von 600 Ducaten in Gold dahin ab.“ Kaum aber war es in Wien ruchbar geworden, daß B. entschlossen sei, diesem Antrage zu folgen, so setzte Erzherzog Rudolf alle Hebel an, um den geliebten nnd verehrten Meister für Wien zu erhalten; das Endresultat war, daß der Erzherzog selbst sich verpflichtete, B. alljährlich einen Ehrensold von 1500 Gulden zu gewähren, während Fürst Lobkowitz sich zu 700, Fürst Kinsky zu 1800 Gulden verpflichteten, ohne jedoch von B. irgend eine Gegenleistung zu verlangen. Er sollte diese 4000 Gulden so lange erhalten, bis er „zu einer

Anstellung gelangt, die ihm ein Aequivalent für obbenannte Summe gibt, sollte diese Anstellung unterbleiben, und Herr van Beethoven durch einen unglücklichen Zufall oder Alter verhindert sein, seine Kunst auszuüben, so bewilligen ihm die Herren Theilnehmer diesen Gehalt auf Lebenslänge." Dagegen sollte B. sich lediglich verpflichten, seinen Aufenthalt stets in Wien oder in einer anderen österreichischen Stadt zu nehmen. Das Dokument war im übrigen in einer für den großen Meister so ehrenvollen Weise abgefaßt, daß er innig gerührt war von diesem Beweise aufrichtiger Verehrung, den ihm diese hochgestellten Männer entgegenbrachten. Er brach die Unterhandlungen mit Kassel ab. Leider aber konnte B. dies Jahresgehalt nicht immer regelmäßig und ungeschmälert genießen, denn oftmals war der Fürst Kinsky zeitweilig verhindert, seine Verpflichtungen zu erfüllen, da die kriegerischen Ereignisse jener Zeit ihm gewaltige Opfer auferlegten; so blieb er infolgedessen mit der Zahlung seiner Quote zuweilen im Rückstand, doch aber zahlte der edle Kunstfreund dieselbe später stets gewissenhaft nach. Schlimmer für B. war es, daß die österreichische Regierung im Jahre 1811 die Valuta plötzlich um mehr als die Hälfte ihrer Geltung herabsetzte. Dadurch war die Summe von 4000 Gulden tatsächlich auf 1617 Gulden herabgesunken! Indes trat auch hier der Erzherzog mit vornehmer Gesinnung für den Ausfall ein. Wenn trotz alledem das Fixum von 4000 Gulden zuweilen infolge unglücklicher Zufälle ein fiktives ward, so konnte B. dennoch stets sorgenfrei leben, da er — wie seine eigenen Aussprüche beweisen — mit Anträgen von Verlegern überhäuft war, und da diese seine Honoraransprüche stets, ohne zu feilschen, bewilligten. Und daß diese nicht eben gering waren, zumal wenn man erwägt, daß das Geld vor nahezu 100 Jahren viel mehr Wert hatte als jetzt, das beweist u. a. der folgende Brief:

„Baden, am 24. August 1824.

Lieber Diabelli!

Es war mir nicht möglich, Ihnen eher zu schreiben, Sie wünschen eine große vierhändige Sonate.

Es liegt zwar nicht in meinem .... (unleserlich), dies zu schreiben, aber ich will Ihnen gerne meine Bereitwilligkeit zeigen und werde sie schreiben.

Vielleicht läßt es meine Zeit zu, Ihnen schon früher als Sie wünschen, verschaffen zu können; was das Honorar angeht, so fürchte ich, es wird Ihnen auffallen, allein in Betracht, daß ich andere Werke auch schreiben muß, die mir mehr eintragen und gelegener sind, werden Sie es vielleicht nicht zu viel finden, wenn ich das Honorar auf 80 Ducaten in Gold festsetze. Sie wissen, daß, wie ein tapferer Ritter von seinem Degen, ich von meiner Feder leben muß, dabei hat mir die Akademie einen großen Verlust verursacht.

Sie können mir auch hierüber schreiben, denn wenn Sie dies einwilligen, so muß ich es bald wissen, was den Ton anbelangt, so bin ich damit einverstanden.

Leben Sie wohl. Wie immer Ihr Freund und Diener

Beethoven."

Außerdem hatte er nicht selten ungewöhnliche Einnahmen, denn er veranstaltete dann und wann stark besuchte Konzerte und erhielt beispielsweise von der Kaiserin vrn Rußland für die Zueignung der Polonaise op. 89 fünfzig Dukaten, bei anderer Gelegenheit zweihundert Dukaten, und wiederum vom Kaiser von Rußland für die Dedikation der drei Violinsonaten op. 30 hundert Dukaten u. s. w. Aber trotzdessen war es dem Meister versagt, sich wohlgeborgen zu fühlen, er sah stets mit Sorgen in die Zukunft! Die Hauptschuld hieran trug wohl seine Sorge um seine Brüder Karl und Johann und später

um seinen Neffen Karl. Die Art und Weise wie B. schon vom Jahre 1789 ab (dem Todesjahre seines Vaters) für seine Brüder und in späteren Jahren für seinen Neffen sorgte, gibt ein herrliches Zeugnis von dem grundguten Wesen dieses seltenen Charakters. Aber leider haben sich diese seine Angehörigen gar manche Ungehörigkeiten ihrem Wohltäter gegenüber zuschulden kommen lassen, sodaß die Erörterungen darüber ein unerquickliches Kapitel abgeben würden. Aus dem Grunde sei hier darüber hinweggegangen. Ein anderes noch trüberes Kapitel ist das seines bis zu absoluter Taubheit ausartenden Gehörleidens. Man kann sich des Gedankens nicht erwehren, daß möglicherweise eine Besserung, wenn auch keine vollkommene Heilung zu erzielen gewesen wäre, falls B. sich mit Ruhe und Konsequenz einer Kur unterworfen hätte. Aber dazu war er nicht geschaffen; er war ungeduldig und reizbar, und wenn ihm die Vollendung eines Werkes am Herzen lag, so durfte nichts anderes ihn daran hindern. So brach er denn auch die Kur beim Pater Weiß ab, einem Manne, der nicht bloß Empiriker, sondern mit der Physiologie des Organs sehr wohl vertraut war und die volle Achtung der praktizierenden Aerzte genoß, ja, er ließ sich sogar in seiner Wohnung verleugnen, wenn dieser den leidenden Meister selbst aufsuchte, nachdem er bemerkt hatte, daß es B. zu lästig war, den Weg zu ihm zu machen. Also erfüllte sich denn das tragische Geschick, daß es einem der größten Tondichter aller Zeiten versagt war, seine eigenen Schöpfungen zu hören. Auch im übrigen ward B., der äußerlich zwar den Eindruck eines kerngesunden Mannes machte, dennoch von Krankheiten ernster Art nicht selten heimgesucht. Der Arzt Dr. Weißenbach, welcher B. vom Jahre 1814 ab behandelte, äußerte sich über seine körperliche Konstitution wie folgt: „Beethovens Körper hat eine Rüstigkeit und Derbheit, wie sie sonst nicht der Segen ausgezeichneter
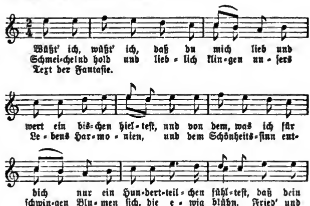
Geister ist. Die Rüstigkeit seines Körpers jedoch ist nur seinem Fleische und seinen Knochen eingegossen; sein Nervensystem ist reizbar und kränkelnd sogar. Wie wehe hat es mir oft getan, in diesem Organismus der Harmonie die Saiten so leicht abspringen und verstimmbar zu sehen." Als Kind hatte er schon die Blattern überstanden, später folgten ein furchtbarer Typhus, Gelbsucht und endlich die Wassersucht, welche sein Ende herbeiführte. — Auch die Geschichte von seinem leichtfertigen Neffen, der ihm so viel Sorgen und Kummer bereitete, und den er dennoch so sehr liebte, sei hier nur flüchtig gestreift. Als B.s Bruder Karl im Jahre 1815 starb, ward unser Meister zum Vormund seines Sohnes ernannt, doch bereitete ihm dies Amt unaufhörlich die größten Aergernisse, da er unausgesetzt in Konflikt mit der Mutter des Knaben geriet, einer Frau, die B. ihres intriganten Wesens halber die „Königin der Nacht" zu nennen pflegte. Obgleich die Mutter verpflichtet war, für die Existenz und für die Erziehung ihres Sohnes zu sorgen, so übernahm trotzdessen B. diese Pflichten ganz allein, wahrscheinlich, um durchaus selbständig über den Knaben und dessen Erziehung verfügen zu können. Dieser machte aber mit der Zeit, nach Art leichtsinniger Jünglinge immer größere Ansprüche an die Börse seines Wohltäters, so daß dieser sich wirklich einmal infolgedessen in solcher Notlage befand, oder doch zu befinden glaubte, daß er den kostbaren Brillantring, welchen er für die Widmung der neunten Symphonie vom König von Preußen erhalten hatte, zu Gelde machen mußte. Als einer seiner Freunde ihn dringend bat, davon abzustehen, weil der Ring doch das Geschenk eines Königs sei, erwiderte B. stolz: „auch ich bin ein König". Der Neffe, der anfangs studieren wollte, mußte jedoch dies Ziel aufgeben, weil er die Studien infolge seines Umganges mit leichtfertigen Gesellen, allzu lässig betrieben hatte. Dann wollte er Kaufmann werden, und end-
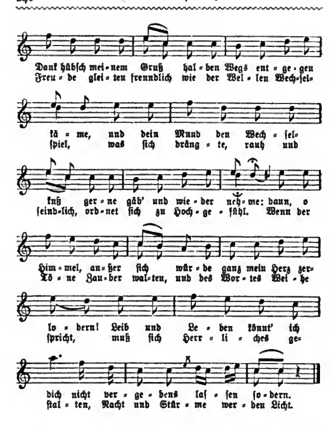
lich war er so tief in den Schlamm versunken, daß er sich zu erschießen versuchte, doch brachte er sich nur eine unbedeutende Kopfwunde bei. Schließlich gelang es B., den verlorenen jungen Mann in dem Regimente des Feldmarschall von Stutterheim unterzubringen, welchem letzteren er alsdann aus Erkenntlichkeit sein Streichquartett op. 131 widmete. Von dieser Zeit an kümmerte sich der ehrlose Neffe nicht mehr um seinen Wohltäter, es sei denn, daß er Geld brauchte. Und damit sei das Kapitel von diesem Martyrium B.s geschlossen.

Gern wendet man sich von diesem unerquicklichen Bilde wieder ab zu des Meisters Werken, von denen manche noch nicht in den Bereich der Betrachtung gezogen werden konnten. Mit einigen Worten sei zunächst seiner Lieder gedacht. Unter den großen Liederkomponisten nennt man wohl kaum jemals unsern gewaltigen Meister; er teilt darin das Schicksal mit den beiden anderen großen Klassikern Haydn und Mozart. Wenn die letztgenannten Meister uns nur vereinzelte schöne Lieder hinterlassen haben, so mag der Grund dafür zum größten Teil in dem zu ihrer Zeit ziemlich trostlosen Zustande der deutschen Lyrik zu suchen sein, bei B. aber kann dieser Grund nicht mehr geltend gemacht werden, denn ihm war der ganze Schatz der Goetheschen Gedichte zugänglich, und in der Tat gehören auch B.s Kompositionen einiger Goethescher Lieder zu seinen schönsten Liedergaben; man erinnere sich der Klärchenlieder aus Egmont, der Mignonlieder, der Kompositionen von „Trocknet nicht, Tränen unendlicher Liebe", „Herz, mein Herz, was soll das geben" und der allerliebsten „Marmotte". Auch einige der geistlichen Lieder Gellerts haben B. zu herrlichen Schöpfungen begeistert und hat das eine Lied „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" sogar einen hohen Grad von Popularität errungen. Vor allem aber enthält der Liederzyklus „An die entfernte Geliebte" lauter wunderbar schöne Lieder,

zu welchen ein junger Mediziner, Namens Jeitteles, ihm die unbestritten sehr schöne Textunterlage bot. Die Bearbeitung schottischer und irischer Volkslieder kann hier nicht in Betracht gezogen werden, und so bleibt nur noch die hochberühmte und einst vielgesungene „Adelaide" zu nennen, welche allerdings mehr in Arien- als in Liedform geschrieben, aber immerhin in Wohllaut getaucht und von bestrickendem Melodienzauber ist. — Als größere Werke von hoher Bedeutung, die bis dahin noch nicht erwähnt wurden, seien zunächst seine Klavierkonzerte und die Phantasie für Pianoforte mit Soli, Chor und Orchester genannt. Letztere ist ein Werk, welches in der gesamten Musikliteratur wohl ein Unikum ist, und auch wohl bleiben dürfte. Es ist ein großartiges Variationenwerk mit phantastischer Einleitung und breit ausgeführtem Finale.

Interessant ist es, daß B. die liebliche Melodie des Hauptthemas einem neun Seiten langen Liede („Seufzer eines Ungeliebten" von Bürger) entnommen hat, welches er im Jahre 1794, also dreizehn Jahre vor Entstehung der Phantasie komponierte. Es folge hier die Melodie mit dem ursprünglichen und mit dem späteren Texte:
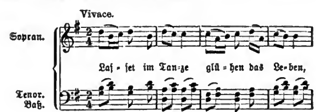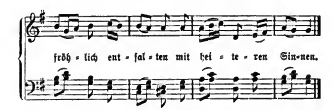




Von seinen fünf Klavierkonzerten überragen die drei letzten, in C-moll, G-dur und Es-dur, alles was bis dahin auf diesem Zweige der Literatur geschaffen war, und wenn B. auch unverkennbar den Spuren Mozarts gefolgt ist, der ja unbedingt als der eigentliche Schöpfer des heutigen Klavierkonzertes anzuerkennen ist, so kann doch niemand, selbst bei wärmster Sympathie für die unendlich liebenswerten Konzerte des letztge-

nannten Meisters, leugnen, daß der nahezu vierzigjährige B. in seinem Es-dur-Konzerte einen höheren Flug nahm, als der jüngere Meister, der von seinem 11. bis zum 35. Lebensjahre nicht weniger als 27 Klavierkonzerte schrieb, und diese fast ausnahmslos in kürzester Zeit und stets für eine besondere Gelegenheit. B. hat, dem Beispiele Mozarts folgend, das Orchester dem Soloinstrumente gleichwertig zur Seite gestellt, ohne jedoch letzteres jemals zu erdrücken oder in den Schatten zu stellen; aber er hat auch stets nur ein bescheidenes Orchester verwandt; ein Paar Hörner genügt ihm, im ersten Satze des G-dur-Konzertes verzichtet er auf Trompeten und Pauken, im zweiten Satze auf sämtliche Blasinstrumente, von Posaunen, Triangel u. dergl. hat er auch keinen Gebrauch gemacht. Das B-dur-Konzert (jetzt mit Nr. 2 bezeichnet) ist seine erste Schöpfung dieser Gattung und steht dem dann folgenden, im Jahre 1798 komponierten C-dur-Konzerte bedeutend nach. Der erste Satz dieses Konzertes ist zwar nicht hervorragend, doch muß man um des tiefempfundenen und von Wohllaut getränkten Largos und um des sprühenden, geistreichen Finales willen bedauern, daß die heutigen Klavierspieler es verschmähen, dies Werk öffentlich vorzutragen. Noch unweit höher steht das C-moll-Konzert; in dessen erstem Satze wirft der Meister allerdings manchen Rückblick auf das C-moll-Konzert von Mozart. Auf alle genialen Einfälle und Kombinationen in diesem Konzerte wie auch in den folgenden hinzuweisen, ist hier nicht der Ort. Auch in betreff des Violinkonzertes muß auf eine Analyse verzichtet werden, wohl aber sei es ausgesprochen, daß B. mit diesem Violinkonzerte das erste derartige Werk größeren Stils geschaffen hat. Alles was die italienischen Meister, was Bach, Haydn und Mozart in dieser Gattung vordem geschrieben, verschwindet daneben. Es ward von dem ausgezeichneten Geiger Franz Clement („Concerto per Clemenza pour Clement“

lautet eine Bemerkung auf dem von B. geschriebenen Titelblatte) am 23. Dezember 1806 zum erstenmale öffentlich vorgetragen. Dann ruhte dies herrlichste aller Violinkonzerte, bis endlich der treffliche Leipziger Geiger, später langjährige Konzertmeister in Sondershausen Karl Wilhelm Uhlrich es am 17. März 1836 im Gewandhauskonzerte spielte und dadurch zu neuem Leben weckte. Noch sei das Tripelkonzert für Klavier, Violine und Violoncell erwähnt, welches selbstverständlich nicht selten die Tatze des Löwen erkennen läßt, indes nicht auf gleicher Höhe mit den übrigen schönsten Konzerten steht. Von den anderweitigen größeren Werken des Meisters ist die Musik zu Goethes Egmont unbedingt als ein absolut vollendetes Meisterwerk zu bezeichnen, während in der Musik zu Kotzebues „Ruinen von Athen" nur drei Nummern — Chor der Derwische, Türkischer Marsch und „Feierlicher Marsch mit Chor" — als durchaus geniale Würfe zu bezeichnen sind, während die übrigen Musikstücke, die Ouvertüre eingeschlossen, selbst von dem größten Verehrer als wenig wertvolle bezeichnet werden müssen. — In dem einzigen Oratorium, welches B. geschrieben, dem „Christus am Oelberg", ist das Verhältnis ein anderes, man findet in demselben zwar keine geradezu schwache Nummer, aber auch keine, welche wie die drei genannten in den „Ruinen von Athen" von solch eminenter Genialität zeugen. Leider kann man sich auch nicht verhehlen, daß die Solopartien, namentlich die des Christus und des Seraph allzusehr mit Koloraturen, Trillern und Kadenzen ausgestattet sind, was unbedingt einen befremdenden Eindruck machen muß. Berichtet doch Schindler, daß B. selbst es später als verfehlt bezeichnet habe, weil er die Christuspartie „in moderner Weise opernhaft" behandelt habe. Zu den ferneren Werken, welche nicht eigentlich den Stempel Beethovenschen Geistes an sich tragen, oder doch nur in vorübergehenden

Momenten, gehören noch „Wellingtons Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria", die Musik zu „König Stephan", die Kantate „Der glorreiche Augenblick" und die Musik zum Festspiel „Die Weihe des Hauses". In der „Schlacht bei Vittoria" kommen Trommelmärsche, Trompetensignale, kleine und große Trommeln, Becken und Triangel und die sogenannten Ratschen — zur Nachahmung des Kleingewehrfeuers — in stark realistischer Weise zur Anwendung. Uebrigens ist das Werk ursprünglich für das von dem Mechaniker Mälzel erfundene „Panharmonikon" (wahrscheinlich ein dem heutigen Orchestrion ähnliches Instrument) geschrieben. Die Ouverture zu „König Stephan" ist ein ungarisch gefärbtes lebendiges Stück, das man gern einmal an sich vorüberrauschen läßt, während die übrigen Orchestersätze, Chöre und Melodramen keinen Anspruch auf höhere Bedeutung machen können. Aehnlich verhält es sich mit der Musik zum Festspiel „Die Weihe des Hauses". Bekanntlich ist die Ouverture (op. 124) ein kraftvolles, in fugiertem Stil geschriebenes, ungemein glänzendes Orchesterwerk mit einer in feierlichem Marschtempo gehaltenen wundervollen Einleitung, während man von den übrigen Nummern (soweit sie nicht identisch sind mit den schönsten Nummern aus den Ruinen von Athen) den Eindruck hinwegnimmt, daß sie eilig und ohne jegliche Begeisterung, nur für den Moment geschrieben sind, ja, bei Melodien wie die folgende kann man sich kaum denken, daß sie aus B.s Feder geflossen seien:





Wenn man einen Meister wie B. im Geist und in der Wahrheit verehrt, ist es sicherlich kein Frevel, wenn man seine schwächeren Schöpfungen offen als solche bezeichnet. Quandoque bonus dormitat Homerus.

Die Geschichte von B.s Leben ist die Geschichte seiner Schöpfungen; die wenigen besonderen Ereignisse in seinem äußeren Lebensgange sind, wenn auch nur in Kürze, berichtet worden, und seinen Werken, von seinen kindlichen Kompositionsversuchen an bis zu seinen gewaltigsten Schöpfungen sind wir treu gefolgt, somit haben wir nur noch über sein tragisches Ende zu berichten. Es ist schon von dem chronischen Unterleibsleiden die Rede gewesen, welches ihn von seinen Jünglingsjahren an zu wiederholtenmalen quälte und welches schließlich die Ursache seiner Todeskrankheit war. Schon im Jahre 1823 verfiel sein sonst so robuster Körper sichtlich, so daß u. a. der Harfenfabrikant Stumpf nach London schrieb: „Ich fand zu meinem aufrichtigen Bedauern eine beträchtliche Veränderung in seinem Aeußeren." Von Zeit zu Zeit erholte sich B. wieder, bis er Ende September des Jahres 1826 das lebhafte Bedürfnis empfand, sich in der Landluft zu stärken und zu erholen; er reiste zu dem Zwecke zu seinem Bruder Johann auf dessen Gut Gneixendorf, wo man indessen nicht viel für seine Behaglichkeit getan zu haben scheint; mit aller Wahrscheinlichkeit kann man dies voraussetzen, da man weiß, daß unserem Meister zu seiner Rückreise nach Wien nur ein elender Leiter-

wagen zur Verfügung gestellt wurde. Und schon hatte der kalte Dezember begonnen! Da B. obendrein nicht mit genügend warmer Kleidung versehen war und sich außerdem genötigt sah, in einer erbärmlichen Dorfherberge zu übernachten, so ist es begreiflich, daß der Arme sich eine heftige Erkältung zuzog, welche so bedenkliche Symptome hervorrief, daß ärztliche Hilfe in Anspruch genommen werden mußte. Von Zeit zu Zeit trat anscheinend Besserung ein, aber bald entwickelte sich die Wassersucht, welche wiederholt die Punktion nötig machte. Es ist rührend, daß B., als diese Operation zum erstenmale vorgenommen wurde, sich zu dem Scherzworte herbeiließ: „Besser Wasser aus dem Bauche als aus der Feder." Gehen wir hinweg über die letzten Tage mit all ihren Qualen. Am 24. März 1827 erkannte der ihn behandelnde Arzt Dr. Wawruch, daß das Ende nahe bevorstehe, und „bat ihn im Namen aller seiner Freunde, sich mit den heiligen Sterbesakramenten versehen zu lassen" (so schreibt Schindler an den Verleger Schott in Mainz). B. willigte ein, der Geistliche erschien, und als er nach vorgenommener, traurig-feierlicher Handlung das Zimmer wieder verlassen hatte, sprach B. zu seinen anwesenden Freunden die Worte: „Plaudite amici, comedia finita est." Am 26. März 1827, abends 10 Minuten vor 6 Uhr hatte der herrliche Meister ausgelitten. Am 29. März nachmittags 2 Uhr fand die Beerdigung vom Schwarzspanierhause aus statt, und an der ungeheuren Teilnahme, welche Wien bei dieser Gelegenheit zeigte, kann man so recht erkennen, wie sehr B. schon bei Lebzeiten gewürdigt, verehrt und bewundert war. Der Bericht Stephan von Breunings beweist, daß kaum je ein Künstler im Tode so geehrt worden ist wie B. „Schon ein paar Stunden vor der anberaumten Zeit hatte sich eine Menschenmenge massenhaft vor dem Schwarzspanierhause angesammelt, und unaufhörlich strömten aus allen Rich-

tungen reihenweise Teilnehmende und Neugierige hinzu. Wohl bei 20000 Menschen deckten gedrängt den Raum vom Hause bis etwa gegen die Stelle des Glacis, wo dermalen die Votivkirche sich erhebt." Auf dem Währinger Kirchhofe ward der Meister beerdigt, neben dem vierspännigen Paradewagen schritten, die Zipfel des Bahrtuches tragend, die zu ihrer Zeit bedeutendsten Musiker Wiens: Hummel, Kreuzer, Weigl, Gyrowetz, Eybler u. a. Außerdem folgten mit Fackeln Franz Schubert, Czerny, Mayseder, Schuppanzigh, Lablache und Grillparzer und viele andere. Mögen folgende Worte Grillparzers, welche am Grabe des unsterblichen Meisters gesprochen wurden, auch den Abschluß dieser Blätter bilden: „Der Meister des tönenden Liedes, der Erbe und Erweiterer von Händels und Bachs, von Mozarts unsterblichem Ruhme hat ausgelebt, und wir stehen weinend an den zerrissenen Saiten des verklungenen Spiels! Des verklungenen Spiels! Laßt mich so ihn nennen! Denn ein Künstler war er, war er nur durch die Kunst. Des Lebens Stacheln hatten ihn tief verwundet, und wie der Schiffbrüchige das Ufer umklammert, so floh er in deinen Arm, o du, des Guten und Wahren heimliche Schwester, des Leidens Trösterin, von oben stammende Kunst. — —

Ein Künstler war er, und wer steht neben ihm? Wie der Behemoth die Meere durchstürmt, durchflog er die Grenzen seiner Kunst. Vom Girren der Taube bis zum Rollen des Donners, von der spitzfindigsten Verwebung eigensinniger Kunstmittel bis zu dem furchtbaren Punkte, wo das Gebildete übergeht in eine regellose Willkür streitender Naturgewalten, alles hat er durchmessen, alles erfaßt. Der nach ihm kommt, wird nicht fortsetzen, er wird anfangen müssen; denn sein Vorgänger hörte nur auf, wo die Kunst aufhört.

Adelaide und Leonore! Feier der Helden von Vittoria und des Meßopfers gläubiges Lied! Kinder ihr der drei- und viergeteilten Stimmen! Brausende Symphonie! Freude, schöner Götterfunken, du Schwanengesang, Muse des Liedes und des Saitenspiels! Stellt euch rings um sein Grab, und bestreut's mit Lorbeeren! Ein Künstler war er, aber auch ein Mensch — Mensch in des Wortes vollkommenster Bedeutung. Weil er von der Welt sich abschloß, nannte sie ihn feindselig, und weil er der Empfindung aus dem Wege ging, gefühllos. Ach! wer sich hart weiß, der flieht nicht. Gerade das Uebermaß der Empfindung weicht der Empfindung aus. — Wenn er die Welt floh, so war's, weil er in den Tiefen seines liebenden Gemüts keine Waffe fand, sich ihr zu widersetzen; wenn er sich den Menschen entzog, so geschah's, weil er ihnen alles gegeben und nichts zurückempfangen hatte. Er blieb einsam, weil er kein Zweites fand.

Aber bis zum Tode bewahrte er ein menschliches Herz allen Menschen, ein väterliches den Seinen, Gut und Blut aller Welt.

So war er, so starb er, so wird er leben für alle Zeiten!"

Joseph Haydn

Nennt man die besten Namen im Reiche der Tonkunst, so fehlt gewiß der Name Joseph Haydns nie, und zwar begegnet man ihm stets vereint mit zweien der Allergrößten. Haydn, Mozart, Beethoven, sie gehören untrennbar zusammen als leuchtendes Dreigestirn. H., der älteste von ihnen, war der erste deutsche Tondichter, der nach Joh. Seb. Bachs Erscheinen wieder einen weitreichenden Einfluß auf die Entwickelung der Instrumentalmusik ausübte und dessen Werke rasch eine ungeahnte Verbreitung fanden. Gluck, Hasse, Naumann, Graun, Joh. A. Hiller u. a. betätigten sich fast ausschließlich als Opern- oder Kirchenkomponisten, und Karl Phil. Emanuel Bach hat als Instrumentalkomponist fast nur in Haydn selbst den einzigen verständnisvollen geistigen Nachfolger gefunden. Dankbar erkannte H. dies durch folgende Aeußerung an: „Wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studiert habe." Während aber des Vorbildes Werke verhältnismäßig rasch verblaßten und jetzt zumeist nur noch einen historischen Wert haben, strahlen die Werke H.s zum großen Teile noch heute in ungemindertem Glanze. Und dieser große Meister erblickte das Licht der Welt in einem ärmlichen, strohgedeckten einstöckigen Häuschen in dem Marktflecken Rohrau in Niederösterreich als Sohn des Wagenschmiedes Matthias Haydn

und seiner Ehefrau Maria, geb. Koller. Er ward geboren im Jahre 1732 in der Nacht vom 31. März zum 1. April, daher es später nicht mit Bestimmtheit zu ermitteln war, ob ersterer oder letzterer Tag als sein Geburtstag zu bezeichnen sei. H. selbst scheint darüber nicht klar gewesen zu sein, denn in einem Briefe ohne Datum (höchst wahrscheinlich aus dem Jahre 1776 oder 1777) schreibt er: „Ich wurde geboren 1733 (!) den letzten Mertz in dem Marktflecken Rohrau in Unteröstreich bei Prugg an der leytha" (Bruck an der Leitha), während er später gegen seinen Schüler Neukomm folgendes äußerte: „Ich bin am 1. April geboren und so steht es in meines Vaters Handbuch eingeschrieben — aber mein Bruder Michael behauptet, ich sei am 31. März geboren, weil er nicht will, daß man sage, ich sei als Aprilnarr in die Welt getreten." Glücklicherweise kann man sich über derartige Zweifel leicht beruhigen. Joseph war das zweite der zwölf Kinder, welche seinen Eltern geboren wurden. Von diesen zwölf starben jedoch sechs, teils gleich nach der Geburt, teils in zartem Lebensalter. Die Eltern werden als schlichte, aber kreuzbrave Leute geschildert, welche ihre Kinder zu tätigen, rechtschaffenen, sparsamen und religiösen Menschen zu erziehen suchten, so daß ihr großer Sohn ihnen noch im späten Lebensjahre folgendes schöne Zeugnis gibt: „Meine Eltern haben mich schon in der zartesten Jugend mit Strenge an Reinlichkeit und Ordnung gewöhnt; diese beiden Dinge sind mir zur zweiten Natur geworden." Und auch die Liebe zur Musik weckten die Eltern frühzeitig in ihm, wenn auch unbewußt. Der Vater besaß eine leibliche Tenorstimme und hatte auf seiner Wanderschaft als Handwerksbursche gelernt, etliche Akkorde auf der zu jener Zeit sehr primitiven Harfe zu greifen, und so war es ihm zur lieben Gewohnheit geworden, nach des Tages Arbeit einfache Lieder zu singen, die er sich

auf der Harfe begleitete; da die Mutter ebenfalls stimmbegabt war, so ertönten am Abend in der kleinen Wohnung gar häufig zweistimmige Lieder, denen der kleine Joseph, Sepperl genannt, mit Wonne zuhörte. Bald aber versuchte er, sich bei diesem Gesange zu beteiligen und überraschte die Eltern durch sein gutes Gehör und eine liebliche Stimme. Da hörte er einmal den Schullehrer des Ortes geigen, und flugs versuchte er ihn nachzuahmen; in Ermanglung eines Instrumentes mußte der linke Arm die Geige vorstellen, ein bald gefundener Stecken den Bogen, und so strich er eifrig in richtigem Takte auf und nieder, wenn die kleinen Hauskonzerte stattfanden, zur herzlichen Freude der Eltern; ja, der Vater glaubte nun in der Tat, in seinem Sepperl schon den künftigen Musiker zu erblicken! Als nun der Rektor Johann Matthias Frankh, ein Anverwandter des Haydnschen Ehepaares, dasselbe im Jahre 1737 in Rohrau besuchte und ebenfalls behauptete, daß in dem Knaben ein tüchtiger Musiker stecke, da entschlossen sich die Eltern, ihm ihr geliebtes Kind zum Unterrichte anzuvertrauen und nach Haimburg mitzugeben. Aus einer autobiographischen Skizze H.s entnehmen wir folgendes hierauf Bezügliche: „Dieses verleitet meinen Vatter, mich nach Haimburg zu dem Schul Rector meinen Anverwandten zu geben, um allda die musikalischen Anfangsgründe samt anderen jugendlichen Nothwendigkeiten zu erlehrnen." H. war erst fünf Jahre alt, als er das Haus verließ. Der Unterricht muß den Kleinen rasch gefördert haben, denn er schreibt in jener Lebensskizze ferner, daß er schon in seinem sechsten Lebensjahre ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsingen und auch etwas auf dem Klavier und der Violine spielen konnte. Griesinger, Legationssekretär der sächsischen Gesandtschaft zu Wien und mit Haydn befreundet, berichtet sogar, daß er in Haimburg schon auf allen damals üblichen Instrumenten spielen konnte.
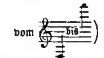
Sogar als Paukenschläger betätigte sich der Kleine frühzeitig. Es war am Festtage St. Florian, als die alljährliche Prozession um die Pfarrkirche, nach alter Sitte mit Musik begleitet, stattfinden sollte, aber — o Schrecken — einer der wichtigsten Musikanten, der Paukenschläger, war plötzlich gestorben, und man wußte nicht, wie der zu ersetzen sei. Da erinnerte sich der Rektor daran, welch ein geschickter, kleiner Musikant der Sepperl schon war, er weihte ihn schnell in die Mysterien des Paukenschlagens ein und trug ihm nun auf, sich tüchtig einzuüben. Da aber, weil keine Pauken zur Hand, der Unterricht nur ein theoretischer gewesen war, so versuchte der kleine Mann, sich ein Surrogat zu schaffen, nahm also einen beim Brotbacken benutzten Mehlkorb, spannte ein Tuch darüber, setzte sein Instrument auf einen Stuhl und begann mit Feuereifer seine Studien, unbekümmert darum, daß ihn ganze Wolken von Mehl umstäubten. Es konnte nun die Prozession vor sich gehen, aber es fehlte noch derjenige Paukenträger, der selbst so klein war, daß unser winziger Sepperl an die Pauken hätte hinanreichen können. Endlich aber fand sich doch für dieses Amt ein kleines buckeliges Männchen; es soll aber der Anblick dieses sonderbaren Paares die sonst andächtigen Zuschauer zu großer Heiterkeit gestimmt haben. Wahrlich, ein Bild würdig des Pinsels eines Ludwig Knaus!

Aber, so glücklich sich der Kleine auch fühlen mochte, wenn er spürte, daß er Fortschritte in seiner geliebten Musika machte, so fehlte es doch auch nicht an kindlichem Kummer, denn er bekam dabei „mehr Prügel als zu essen"; auch erzählte er später von anderen Unzuträglichkeiten mit folgenden Worten: „Ich mußte mit Schmerzen wahrnehmen, daß die Unreinlichkeit den Meister spielte, und ob ich mir gleich auf meine kleine Person viel einbildete: so konnte ich doch nicht verhindern, daß auf meinem Kleide nicht dann und wann

Spuren der Unsauberkeit sichtbar wurden, die mich auf das empfindlichste beschämten — ich war ein kleiner Igel." Als H. sieben Jahre alt geworden war, kam der Domkapellmeister zu St. Stephan in Wien, Georg Reutter, nach Haimburg, um Sängerknaben für seinen Kirchenchor zu suchen; zufällig hörte er den kleinen Sepperl singen, ihm gefiel seine helle, klare Sopranstimme, und nun prüfte er ihn nach verschiedenen Seiten hin; nachdem etliche Aufgaben glücklich gelöst waren, fragte ihn der hohe Herr: „Büberl, kannst du auch einen Triller schlagen?" „„Nein,"" sagte der kleine Sänger, „„das kann auch mein Herr Vetter nicht."" Nun gab Reutter ihm eine kurze Anweisung, wie er zu üben habe, um den Triller zu erlernen, und da es dem Sepperl überraschend schnell gelang, einen, wenn auch nur kurzen, Triller zu schlagen, so rief der Herr Domkapellmeister ganz erfreut: „Bravo, mein Büberl, du bleibst bei mir!" Zwar verlangte Reutter, daß zuvor die Einwilligung der Eltern eingeholt werde, doch wolle er, sobald diese eingetroffen sei, für das Fortkommen des Knaben sorgen. Er hat später sein Wort schlecht gehalten. Im Elternhause aber war eitel Lust und Freude, als man dort erfuhr, daß das Söhnchen in die Kantorei von St. Stephan zu Wien aufgenommen werden sollte. Mit acht Jahren trat er dort als Kapellknabe ein, um die nächsten zehn Jahre seines Lebens daselbst zu verbringen. Er genoß dort Unterricht in den gewöhnlichen Lehrgegenständen, ferner in Religion, Latein, Klavier, Geige und Gesang, dagegen seltsamerweise nicht in der Theorie der Musik. Die Verpflichtungen, die der regelmäßige Kirchendienst auferlegte und zu dem dann noch die Betätigung bei den Festen, Prozessionen und Totenämtern, endlich noch bei den „Musiken" in Privathäusern kam, waren sehr anstrengende, sodaß dem Schüler zum eigenen Studium nur wenig Kraft und Zeit verblieb. Trotz dessen benutzte der kleine Joseph

jeden freien Augenblick und jedes weiße Blatt Papier, das er auftreiben konnte, um sich Notenlinien zu ziehen und diese mit möglichst vielen Noten zu bemalen. So überraschte Reutter ihn einst, als er ein zwölfstimmiges Salve regina zu schreiben begonnen hatte, er begnügte sich aber damit, das „Büberl“ auszulachen und ihm dann den Rat zu geben, daß er versuchen solle, die kleineren Kirchenstücke, welche er beim Gottesdienste mitsingen mußte, zu variieren. Das war allerdings eine sehr bequeme Art zu unterrichten! Wie in den meisten derartigen Instituten jener Zeit, so war auch in der Kantorei zu St. Stephan die Verpflegung der Knaben eine sehr kärgliche, und war es denselben daher eine besondere Freude, wenn sie zu „bürgerlichen“ Festlichkeiten eingeladen wurden, um dieselben durch ihren Gesang zu verschönen und — um zugleich bei Tafel aufzuwarten. Als Demütigung empfanden die Knaben das aber nicht, sondern sie benutzten solche Gelegenheit tapfer, um die Taschen mit allerlei Eßbarem zu füllen, was dann im stillen Kämmerlein verzehrt wurde. Wie schon erwähnt, war unser kleiner Held stets bemüht, an seiner musikalischen Fortbildung zu arbeiten, so gut es eben ging, und er selber erzählte in späteren Jahren: „wenn meine Kameraden spielten, nahm ich mein Klavierl unter den Arm und ging damit auf den Boden, um ungestörter mich auf selbem üben zu können.“ Reutter war auch einstweilen so vollkommen mit ihm zufrieden, daß er dem Vater Haydn erklärte, daß, wenn dieser auch zwölf Söhne hätte, er doch für alle sorgen wolle. Zunächst nahm er in der Tat den jüngeren Bruder Josephs, den Johann Michael, als Sängerknaben auf, als dieser das achte Jahr erreicht hatte. Dem Sepperl aber gereichte es zur größten Freude und Genugtuung, als sein Brüderchen ihm bald darauf als direkter Schüler anvertraut wurde. Nach einiger Zeit aber überflügelte Michael seinen älteren Bruder

als Sänger, denn dieser fing an zu mutieren und konnte sich auf seine Stimme nicht mehr verlassen, während Michaels schöne Sopranstimme jetzt einen Umfang von drei Oktaven
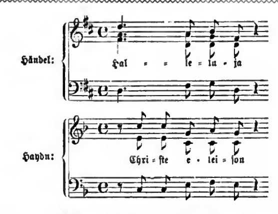


erreicht hatte. Als letzterer am 15. November 1748 gelegentlich eines Kirchenfestes, dem das Kaiserpaar beiwohnte, ein Salve regina sang, waren die Majestäten von seiner Leistung so entzückt, daß sie ihn zu sich kommen ließen, ihm freundliches Lob spendeten, nach seiner Herkunft fragten und ihm 24 Dukaten einhändigen ließen. Als Reutter den glücklichen Empfänger fragte, was er mit dem Reichtum anfangen wolle, antwortete der Knabe ohne Besinnen, daß er die eine Hälfte seinem guten armen Vater schicken und daß er die andere dem Herrn Domkapellmeister zur Aufbewahrung übergeben wolle, damit er, wenn er auch einmal die Stimme verliere, etwas zu leben habe. Reutter nahm die 12 Dukaten willig zu sich, hat aber später vergessen, sie dem Michael wieder zu geben. Auch im übrigen wird diesem viel Gutes nachgesagt, u. a., daß er viel mehr als sein Bruder Joseph beflissen gewesen sei, sich eine vielseitige Bildung anzueignen, indem er eifrig Latein, Italienisch, Literatur und Geschichte betrieb, während der ältere Bruder eigentlich nur in Musik lebte und webte. Daß nicht selten eine tüchtige Einseitigkeit mehr wert ist, als eine gewissermaßen nivellierende Vielseitigkeit, lehrt auch das Beispiel dieses Brüderpaares, indem Joseph vermöge seines unablässigen Strebens und Studiums im Bereiche seiner einzig geliebten Frau Musika schließlich zum Begründer unserer heutigen Instrumentalmusik ward, die Symphonie und das Streichquartett, wie sie jetzt

sind, gleichsam erfand, und der musikalischen Welt neben einer großen Anzahl noch heute jugendfrischer Instrumentalwerke in den eben genannten Gattungen, auch noch seine „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ schenkte, während Michael Haydns Werke fast nur noch von historischem Werte sind.
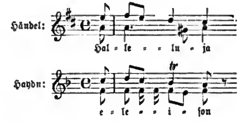
Als nunmehr die einst so schöne Sopranstimme des zum Jüngling herangewachsenen Joseph ihren Dienst zu versagen begann, wurde er dem Herrn Reutter lästig, und mit Eifer nützte dieser nun eine sich darbietende Gelegenheit aus, um einen guten Grund zur plötzlichen Entlassung des Armen zu haben. Man erzählt, daß H., der stets zu Neckereien und übermütigen Streichen aufgelegt war, einst der Versuchung nicht widerstehen konnte, einem der vor ihm sitzenden Mitschüler das Zöpfchen mit einer Schere abzuschneiden und daß ihm darauf von dem gestrengen Herrn Reutter als Strafe Schläge und Relegation diktiert wurden. Er bat flehentlich um Gnade, aber vergebens. So stand nun der achtzehnjährige Jüngling nach zehnjähriger mühevoller Arbeits- und Studienzeit, arm wie er gekommen, auf der Straße, nichts sein eigen nennend als die ärmlichen Kleider, die er trug. Sein Elend noch zu vergrößern war es ein kalter, feuchter Novemberabend, als er auf die Straße gestoßen ward. Frierend und vom Hunger gepeinigt irrte der Aermste die ganze Nacht in den Straßen Wiens umher, ohne ein schützendes Obdach zu finden, und schon wollte er, obwohl zum Tode erschöpft, versuchen, ob er das Elternhaus in Rohrau ohne einen Kreuzer in der Tasche erreichen könnte, als ihm zu seinem Glücke ein Bekannter, der Tenorist Johann Michael Spangler, begegnete, welcher dem Unglücklichen sofort Obdach anbot, obgleich er selbst mit Weib und Kind nur eine Dachstube bewohnte. Der brave Spangler, dessen Name wahrlich in Ehren zu halten ist, nahm sofort den armen Verstoßenen mit sich, und es ward in der

Tat eine Lagerstätte für ihn hergerichtet. Eine Unterkunft hatte H. nun zwar gefunden, aber für seinen Unterhalt mußte er doch selber sorgen. Die Eltern, welche ihn nicht unterstützen konnten, drangen in ihn, daß er sich dem geistlichen Stande widmen möge, und einmal war er auch nahe daran, in den Orden der Serviten einzutreten, weil — er sich gar zu gern einmal satt essen mochte! Aber sein elastisches Naturell und seine unbezwingliche Liebe zur Frau Musika behüteten ihn doch davor; er entschloß sich weiter zu hungern, und half sich, so gut es eben gehen wollte, durch, indem er zu Tanz spielte, bei Nachtmusiken geigte, auch wohl Arrangements für Musikalienhändler besorgte und eben nichts, auch nicht das Demütigendste zurückwies, wodurch er sich ein paar Kreuzer verdienen konnte. Somit überwand er den schlimmen Winter, und als der Frühling ins Land gegangen war, da schloß er sich einstmals als Pilger einer Prozession nach Mariazell an und stellte sich daselbst dem Chormeister als früheren Kapellsänger zu St. Stephan vor, zugleich um die Vergünstigung bittend, daß er in der Kirche singen dürfe; aber barsch ward er abgewiesen. Dadurch ließ er sich jedoch nicht abschrecken, vielmehr ging er am nächsten Tage in die Kirche, mischte sich auf dem Chor in unbefangenster Weise unter die Sänger und faßte endlich neben einem der Solisten Posto, nahm diesem, als eben sein Solo beginnen sollte, sein Notenblatt ohne weiteres aus den Händen und sang das Solo so schön, daß alles erstaunt aufhorchte und der Chormeister sich entschuldigte, ihn am Tage zuvor so schroff zurückgewiesen zu haben. Die Geistlichen des Klosters waren ebenfalls entzückt von dem Sänger aus Wien, und luden ihn zur Tafel. Es ist begreiflich, daß der Aermste, der sich in den letzten Monaten kaum je ganz satt gegessen hatte, die Einladung mit tausend Freuden annahm. Man behielt ihn aber nicht bloß zu dieser

einen Mittagstafel im Kloster, sondern für volle acht Tage und veranstaltete dann überdies eine Kollekte für ihn, sodaß er mit einem bescheidenen Sümmchen in der Tasche nach Wien zurückkehren konnte. Da dort sein Wohltäter Spangler eine andere Wohnung hatte beziehen müssen, und da Haydn ihm auch nicht länger zur Last fallen wollte, so wäre dennoch, trotz jenes Sümmchens, die Not bald wieder bei ihm eingekehrt, wenn nicht der gütige Himmel ihm zu rechter Zeit wieder einen Freund zugeführt hätte. Aus dem Testamente H.s erfahren wir nämlich, daß ein gewisser Anton Buchholz ihm Helfer in der Not ward, denn ein Paragraph in dem Testamente lautet: „Der Jungfrau A. Buchholzin 100 Gulden, weil mir ihr Großvater in meiner Jugend und äußersten Not 150 Gulden ohne Interessen geliehen, welche ich aber schon vor 50 Jahren bezahlt habe." Nun konnte H. sich doch immerhin sein eigenes Dachstübchen mieten, und mit vieler Wahrscheinlichkeit vermutet man, daß er eben hier, im Dankesgefühl für die gnädige Führung des Himmels, seine erste Messe komponierte. Sie ist geschrieben für zwei Solosoprane, dreistimmigen Chor (Alt, Tenor und Baß) und mit Begleitung von zwei Violinen, Baß und Orgel. Sämtliche Sätze sind in F-dur, nur das Agnus Dei beginnt in D-moll, um sich jedoch schon im zehnten Takte zur Dominante von F zu wenden. Die zwei Solostimmen sind in sehr geschickter Weise teils alternierend, teils imitatorisch, aber auch Note gegen Note geführt und ziemlich reich mit Trillerchen und bewegten Figuren, die unseren heutigen Begriffen von Kirchenstil nicht entsprechen, ausgestattet. Das Kyrie läßt vermuten, daß Händel dem jugendlichen Meister nicht fremd war, denn der erste Einsatz des Christe eleison erinnert an das überaus prägnante Hallelujah-Thema von Händel,



und auch die Wendung (Takt 1 und 2 des Kyrie) findet sich Takt 10 und 11 des Händelschen Hallelujah.



In dem Hause, in welchem H. sein Dachkämmerchen inne hatte, war der erste Stock von der Fürstin Maria Oktavia Esterhazy bewohnt, während im dritten Stock der zu jener Zeit hochgefeierte Dichter Abbate Metastasio sich eingemietet hatte. Dieser hatte die Tochter eines ihm sehr nahestehenden Elternpaares zu sich genommen, und wählte den jungen H. als Klavierlehrer für dieselbe. H. erhielt anfangs für seine Stunden monatlich — zwei Gulden. Wie hart es ihm war, in solcher Weise seinen Unterhalt erwerben zu müssen, geht

aus folgenden, seinen eigenen Worten hervor: „Da ich endlich meine Stimme verlohr, mußte ich mich mit unterrichtung der Jugend ganzer acht Jahre kummerhaft herumschleppen (durch dieses Elende Brod gehen viele Genie zu Grunde, da ihnen die Zeit zum Studieren mangelt), die Erfahrung traffe mich leider selbst, ich würde das wenige nie erworben haben, wenn ich meinen Compositions Eyfer nicht in der Nacht fortgesetzt hätte." Neben diesem mühseligen Schaffen ums tägliche Brot fand er jedoch immer noch Zeit, an seiner eigenen Fortbildung zu arbeiten, und von ganz besonderer Bedeutung ward für ihn ein Fund, den er bei einem alten Musikalienhändler tat; es war dies ein Heft Klaviersonaten von Karl Philipp Emanuel Bach, welche einen unbeschreiblichen Eindruck auf ihn machten. In weiser Selbsterkenntnis hatte dieser älteste Sohn Johann Sebastians nicht versucht, seinen großen Vater in dem ihm eigentümlichen Stil nachzuahmen, sondern er wandte sich dem sogenannten „galanten" Stil zu, indem er der absoluten Melodie und der reicheren Rhythmik einen größeren Spielraum zuwies und an Stelle des strengen Kontrapunktes die thematische Arbeit setzte. Das zündete in H.s musikalischer Seele. „Da kam ich nicht mehr vom Klavier hinweg bis die Sonaten durchgespielt waren," erzählte er noch in hohem Alter.

Daß H., um des lieben Brotes willen, es nicht verschmähen durfte bei den damals sehr üblichen Nachtmusiken als Geiger mitzuwirken, ist schon erwähnt worden. Er nannte das „Gassatim gehen". Es mag nun im Jahre 1751 gewesen sein, als dem beliebten Wiener Komiker Kurz ein Ständchen gebracht wurde; H. hatte die dazu benutzten Musikstücke komponiert, und diese gefielen dem Gefeierten so ausnehmend, daß er sich nach dem Komponisten erkundigte und ihn in seine Wohnung lud. Kurz hatte den Text zu einer komischen Oper

geschrieben, welche den Titel „Der neue krumme Teufel" führte, er glaubte in H. den rechten Mann zur Komposition dieser Oper gefunden zu haben und übergab ihm sofort den Text. Mit Feuereifer wandte sich H. dieser Arbeit zu, und bei deren Ablieferung erhielt er von Kurz die für jene Zeiten sehr bedeutende Summe von 25 Dukaten, in deren Besitz sich H. wie ein Krösus erschien. An welchem Tage diese Oper zum erstenmal aufgeführt worden, war bis dahin nicht nachzuweisen, sie erlebte jedoch einstweilen nur zwei Aufführungen, weil sie des verletzenden Textes halber verboten wurde. Der Titel des Textbuches lautete wie folgt:

Der neue krumme Teufel. Eine Opera comique von zwey Aufzügen; nebst einer Kinder-Pantomime, betitult: Arlequin, der neue Abgott Ram in America.

Alles componiret von Joseph Kurz.

Die Pantomime folgt nach dem ersten Act. Außerdem ist noch im zweiten Aufzuge ein Intermezzo eingeschoben.

Zum Schlusse heißt es:

NB. Die Musique sowohl von der Opera comique als auch der Pantomime ist componiret von Herrn Josef Hayden.
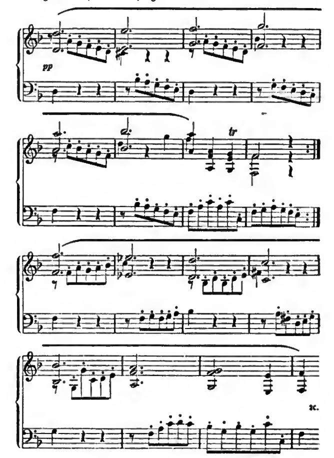
Obgleich die Oper noch bis zu Ende des 18. Jahrhunderts mannigfache Aufführungen in Berlin, Prag, Altenburg, Eisleben, Querfurt, Erfurt, Zeitz u. s. w. erlebte, so ist dennoch die Partitur bis dahin nirgends aufgefunden worden und gilt als verloren. — Nachdem H. diese Exkursion auf ein ihm ganz fernliegendes Gebiet gemacht hatte, wandte er sich wieder den ernstesten Studien zu, und zwar erfreute er sich jetzt des Unterrichts des Nicolo Antonio Porpora, des zurzeit berühmten Gesanglehrers und Komponisten. Wenn dieser seine Gesangstunden gab, fungierte meistens H. als Begleiter am Klavier, und als Entschädigung für diese Bemühungen erteilte ihm Porpora Kompositionsunterricht. „Ich schriebe fleißig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte, von

dem berühmten Herrn Porpora (so dazumal in Wien war) die ächten Fundamente der setzkunst zu erlehrnen", schreibt H. in seiner autobiographischen Skizze. Man erzählt aber, daß Porpora, abgesehen von den musikalischen Hilfsleistungen H.s, auch noch Dienstleistungen von ihm forderte, die man sonst nur einem Dienstboten aufträgt, und außerdem ihn mit Worten wie Bestia, Asino und mit Rippenstößen traktiert habe. H. aber ertrug dies alles mit stoischer Ruhe, denn (schreibt er): „ich profitirte bei Porpora im Gesang, in der Composition und in der italienischen Sprache sehr viel." In Kürze mag hier noch erwähnt sein, daß der venetianische Botschafter Pietro Correr, welcher sich zur Sommerszeit in dem Badeort Mannersdorf an der ungarischen Grenze aufzuhalten pflegte, unsern H. als Begleiter zum Gesange engagierte und zwar für seine Geliebte, welche als eine ebenso schöne Person wie tüchtige Sängerin geschildert wird. Für diese Verpflichtung erhielt H. monatlich sechs Dukaten und freie Kost an der Offizierstafel. Hier in Mannersdorf war es, wo H. zuerst die Bekanntschaft Glucks und Dittersdorfs machte. Zurückgekehrt nach Wien studierte H. wieder mit erneutem Eifer weiter, und namentlich waren es die theoretischen Werke von Fux, Mattheson, Marpurg und Kirnberger, welche er benutzte. Sobald seine Mittel es ihm irgend erlaubten, schaffte er sich solche Werke an, und schon im Jahre 1757 begann er seine Bücher mit der Bezeichnung „Ex libris Josephi Haydn" zu versehen.

Ein Zufall fügte es, daß H. nunmehr zur Betätigung in derjenigen Kunstgattung angeregt wurde, in der er später einer der größten Meister und das Vorbild für alle späteren Nachfolger werden sollte: im Streichquartett. Es war der k. k. Truchseß Karl Joseph Edler von Fürnberg, welcher eine aufrichtige, große Begeisterung für die Musik hegte und mit besonderer Vorliebe eine Anzahl gleichgesinnter Männer auf seinen
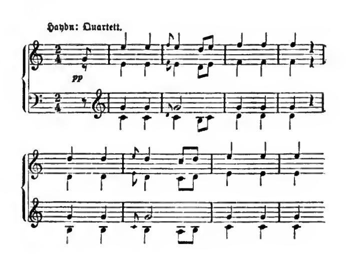
Landsitz Weinzierl einlud, um mit ihnen Kammermusik, namentlich Streichtrios und Quartetts zu spielen. Dieser Herr von Fürnberg hatte H.s ungewöhnliches Talent richtig erkannt, nahm ihn oft auf längere Zeit zu sich und veranlaßte ihn, ein Streichquartett für seine kleine Gesellschaft zu schreiben, welche aus dem Pfarrer des Ortes (1. Geige), dem Verwalter des Hausherrn (2. Geige), Haydn (Bratsche) und dem Violoncellisten Albrechtsberger bestand. Der Erfolg, den dies Erstlingswerk hatte, spornte unsern H. zu weiteren Versuchen in dieser Kunstgattung an, und so entstanden in verhältnismäßig kurzer Zeit seine ersten achtzehn Quartette. Diese sind, obgleich zum Teil fünfsätzig doch sämtlich von sehr geringem Umfange, und man begegnet beispielsweise einem Finale, welches nur 34 Takte zählt. Es finden sich drei-, vier- und fünfsätzige Quartette, in letzterem Falle stets mit zwei Menuetten. Eins der Quartette besteht aus nur zwei Sätzen. Sämtliche Quartette sind in Dur-Tonarten geschrieben und die Moll-Tonart kommt nur episodisch, etwa in den Trios der Menuette vor; häufig noch ist die Bratsche mit dem Cello, ebenso die zweite Geige mit der ersten in Oktaven geführt, die thematische Arbeit ist eine bescheidene und beschränkt sich zumeist auf Imitationen; demgemäß weist der Durchführungsteil im ersten Allegro noch wenig Kunst auf, wie denn überhaupt Erfindung und Inhalt dieser Quartette deutlich darauf hinweisen, daß sie vorzugsweise den Zweck haben, Ausführenden und Hörern eine leichte und anmutende Unterhaltung zu gewähren, daß sie nicht aber als absolute Kunstwerke gelten wollen. Dennoch empfindet man hie und da, daß der Komponist — des leichten Tons nun satt — das Bedürfnis hat, sich selber einmal Genüge zu tun, und so begegnet man zuweilen überraschend ernsten, zuweilen humoristischen Einfällen, frappanten Wendungen und plötzlichen poetischen Eingebungen. Einiges der Art sei hier
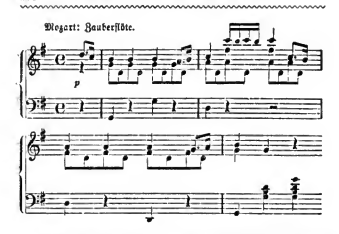
angeführt. So folgt in Nr. 2 dem zweiten Menuett ein gar ernstes Trio, welches seltsamerweise einem Fugato in einer modernen Klavier-Violinsonate auffallend gleicht, in Nr. 3 bringt das Trio des zweiten Menuett folgende hübsche Bearbeitung der auf- und absteigenden Tonleiter:



Im Adagio von Nr. 4 tritt die zweite Geige in äußerst witziger Weise stets als Echo der ersten Geige auf, und das Trio des darauf folgenden Menuett bringt allerliebste kanonische Führungen. Im ersten Satz von Nr. 9 ist die verhüllte Wiederkehr des ersten Themas nach dem Durchführungsteil ganz besonders fein gedacht, während uns im zweiten Menuett die ganz neue und originelle Erscheinung eines Trios mit drei Variationen entgegentritt. In Nr. 10 begegnen wir der kühnen Aufeinanderfolge von Es-moll und G-dur! Entschieden poetisch gedacht ist in Nr. 13 der getragene Anfang und gleichlautende Schluß des Presto-Finale; ebenso ist im überaus flotten Finale (Presto E-dur $^2/_4$) der sanfte Mittelsatz in C-dur von durchaus poetischem Reize; außerdem sei auf die seltsame Uebereinstimmung mit einem Motive aus der Zauberflöte hingewiesen.

Haydn: Quartett.





Mittlerweile hatte H. auch manche Klavierkompositionen geschaffen, namentlich für das augenblickliche Bedürfnis seiner Schüler, doch legte er keinen Wert auf diese Sachen und war ganz stolz und froh, wenn dieselben in Abschriften kursierten, ohne daß ihm dafür der geringste Lohn zuteil geworden wäre. Eine seiner Klaviersonaten war auf solche Weise in die Hände der Gräfin von Thunn geraten (derselben, welcher Beethoven sein Trio op. 11 widmete), und diese war von derselben so entzückt, daß sie den Komponisten persönlich kennen zu lernen wünschte. Als nun H. sich ihr vorstellte, stiegen zunächst ob seiner ärmlichen Kleidung und seiner linkischen Manieren willen, Zweifel in ihr auf, ob er wirklich der Komponist sei; als er aber nun in seiner schlichten Weise ein Bild von seinem bisherigen Leben mit all seinen trüben Schicksalen entrollte, schwanden die Zweifel, ihr Interesse wuchs mehr und mehr, sie erwählte ihn zu ihrem Lehrer in Klavier und Gesang, und unterließ auch nicht, ihm ein ansehnliches Geschenk für jene Sonate anzuweisen. So wichen mehr und mehr die Sorgen, und das Glück heftete sich nach und nach an seine

Sohlen, zumal er im Jahre 1759 seine erste feste Anstellung als Musikdirektor und Kammerkompositeur bei dem Grafen Morzin fand, und zwar infolge der Empfehlung des braven Fürnberg. H. erhielt 200 Gulden Gehalt, freie Wohnung und Kost. Nun er eine feste Anstellung hatte, wünschte er sehnlich, sich einen häuslichen Herd zu gründen. Er hatte sich in eine seiner Wiener Schülerinnen, die jüngere Tochter des Perückenmachers Keller, verliebt und bat um ihre Hand; aber das Mädchen, eine fromme Schwärmerin, schlug seine Hand aus, weil sie beschlossen hatte ins Kloster der Nikolaierinnen einzutreten; das geschah, und dort erhielt sie den Klosternamen Josepha. H. war tief unglücklich, ihr Vater aber, welcher großes Wohlgefallen an dem jungen talentvollen Manne gefunden hatte und ihn an seine Familie zu fesseln wünschte, überredete den Verschmähten, daß er anstatt der jüngeren Tochter seine älteste, Maria Anna Aloysia Apollonia, heirate. Und H., welcher sich dem Keller verpflichtet glaubte, weil derselbe ihn früher wiederholt unterstützt hatte, ließ sich überreden die ungeliebte Schwester der Geliebten zu heiraten. Am 26. November 1760 fand die Trauung statt und von dem Tage an war H. an ein Weib gekettet, welches stets als ein zänkisches, herzloses und verschwenderisches geschildert ward. Ueberdies war sie in hohem Grade bigott und um drei Jahre älter als ihr Gatte. Die Ehe war kinderlos. Frau H. liebte es, die Geistlichen des Ortes häufig zu Gaste zu laden, Messen lesen zu lassen und auf diese und ähnliche Weise einen Aufwand zu treiben, den H. nicht bestreiten konnte; er sah sich daher gezwungen, ihr seine Einkünfte soweit als möglich zu verheimlichen. Anfangs nannte H. diesen Hang „Leichtsinn“, und wenn sie später mit absichtlicher Bosheit seinen Partituren Blätter entriß, um dieselben als Lockenwickel oder Schnittmuster zu verbrauchen, so ward er in seinen Ausdrücken schon

herber, und es fallen mit der Zeit folgende nicht eben sehr zarte Aeußerungen: „Ihr ist es gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist.“ „Sie hat mich oft in Wuth gebracht“. „Meine Frau, diese höllische Bestie, hat so vielerlei geschrieben, daß ich gezwungen war, ihr zu antworten, ich werde nicht mehr nach Hause kommen; von diesem Moment an hat sie Raison angenommen.“ Am 20. März 1800 starb dies unheilvolle Weib, nachdem ihr Mann sich schon einige Jahre vorher von ihr getrennt hatte. Doppelt muß man die sonnige Heiterkeit und den unversiegbaren Humor in H.s Schreibweise bewundern, wenn man sich vergegenwärtigt, daß er nahezu 40 Jahre an der Seite einer solchen Xantippe gelebt hat. — Es war während H.s Wirksamkeit bei dem Grafen Morzin, da er seine erste Symphonie schrieb, also im Jahre 1759. Sie hat heutzutage keinen positiven Wert mehr, da sie nichts anderes bezweckt als eine leichte Unterhaltung für die zu jener Zeit sehr naive Zuhörerschaft, doch zeugt sie von bewußter Sicherheit in betreff der formellen Anlage. Sie ist für Streichorchester, zwei Oboen und zwei Hörner geschrieben, besteht aus einem Presto D-dur, Andante G-dur $^2/_4$ und einem Finale, Presto D-dur $^3/_8$ und läßt sich bequem in 10 Minuten spielen. Die Bratsche verdoppelt sehr häufig den Baß in der höheren Oktave, so daß sie in manchen Fällen die erste Geige übersteigt. Die Bläser schweigen im Andante vollständig und greifen auch im übrigen niemals selbständig, sondern immer nur unterstützend oder verstärkend ein. Der schwächste Satz ist das kleine Finale, während später bei H. die letzten Sätze häufig die Krone des Ganzen sind.

Die Anstellung bei dem Grafen Morzin war indes nicht von langer Dauer, denn der Aufwand, welchen dieser aristokratische Musikfreund getrieben hatte, war nicht im Einklange mit seinen Einkünften gewesen, und als nun Einschränkungen

nötig wurden, ward zunächst die Kapelle mit dem Kapellmeister verabschiedet. Dieser Umstand schlug jedoch zu H.s Gunsten aus, denn Fürst Paul Anton Esterhazy, welcher den Grafen in Lukavec besucht hatte, gewann dort sofort großes Interesse für die H.schen Kompositionen, welche er daselbst kennen lernte, und erwählte ihn nun, die Gelegenheit nützend, zu seinem eigenen Kapellmeister, da sein bisheriger, Gregorius Werner, wegen hohen Alters nicht mehr imstande war, sein Amt genügend zu verwalten. H.s Anstellung datiert vom 1. Mai 1761, und in dieser Stellung verblieb er bis an sein Lebensende, wenn auch schließlich nicht mehr aktiv. Fürst Esterhazy lebte in Eisenstadt in Niederungarn, zwischen Oedenburg und Wiener-Neustadt, und hielt sich daselbst eine Kapelle von anfangs nur 16, später aber von 30 zum größeren Teile tüchtigen Künstlern. So lange der alte Kapellmeister Werner noch lebte, war H. als Vizekapellmeister angestellt; es ward ihm zur Pflicht gemacht, bei allen Musikaufführungen stets in Uniform zu erscheinen, jede anbefohlene Komposition sofort auszuführen, alltäglich vor- und nachmittags im Antichambre zu erscheinen und abzuwarten, ob eine Musik anbefohlen sei, auf die Erhaltung der Musikalien und Instrumente zu achten, die Sängerinnen zu instruieren u. s. w. u. s. w. Für alle diese Dienste wurden ihm 400 rheinische Gulden als Gehalt, eine Uniform jährlich, freie Tafel am Offizierstisch oder ein halber Gulden tägliches Kostgeld gewährt. Die oben erwähnte Uniform bestand aus hellblauem Frack mit silbernen Schnüren und Knöpfen, gleichfarbiger mit Silberborten besetzter Weste, Kniehosen, gestickter Halskrause und weißer Halsbinde. Im März 1762 starb Fürst Paul Anton; ihm folgte Fürst Nikolaus, der als leidenschaftlicher Kunstfreund und als ein Mann voll der edelsten, ritterlichen Gesinnungen geschildert wird und der auch sofort den Gehalt seines Vizekapellmeisters

um die Hälfte erhöhte. — Wenn gar viele Künstler sich erst im lebhaften Verkehr mit der Außenwelt zu ihrer ganzen Größe entfalteten (man denke nur an Händel und Gluck), so entwickelte sich H. in der weltentrückten Stille des fürstlichen Besitzes; mag diese Abgeschiedenheit auch ihre Nachteile mit sich gebracht haben, so hatte sie ohne alle Frage auch ihre Lichtseiten, welche H. selbst in folgenden Worten auseinandersetzt und anerkennt: „mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef meines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden." Mit dem Regierungsantritt des Fürsten Nikolaus ward die Kapelle wesentlich vergrößert, sie bestand nunmehr aus 5 resp. 6 Violinisten, 1 Cellist, 1 Kontrabassist, 1 Flötist, 2 Hoboern, 2 Fagottisten, 2 Hornisten und 7 Sängern und Sängerinnen. Mit dieser Erweiterung begann zugleich eine neue Epoche für die Kapelle, denn der Kirchendienst und die Tafelmusik traten jetzt mehr in den Hintergrund, während der Fürst seine Künstler nunmehr, wenn auch nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise zu höheren Kunstzwecken, namentlich zur Pflege der Orchester- und Kammermusik verwendete. Hier war es, wo H. seine Symphonie „le midi" schrieb. Dieselbe ist fünfsätzig, und noch nicht in der gefestigten Form geschrieben, deren H. sich später befleißigte, deren Schöpfer er genannt werden darf und welche dann, gleichwie beim Streichquartett, vorbildlich für alle seine Nachfolger ward. „Le midi" verdient daher mehr den Namen eines Divertimento oder einer Kassation, zumal der Komponist auch konzertierende Instrumente herbeigezogen hat. Im ersten Allegro ist noch ein gewisses Tasten und Suchen unverkennbar, die Themen heben

sich noch nicht plastisch von einander ab, und in der Durchführung ist noch wenig von wirklicher thematischer Arbeit zu spüren. Das darauf folgende Adagio (beginnend in C-moll und endigend in H-moll) enthält auch mehr Phrasen als Gedanken, welche durch rezitativische Sätzchen der beiden Solo-Violinen unterbrochen werden; auch das zweite Adagio enthält mehr Schmuck und Umhüllung als wirkliche Gedanken, während die beiden letzten Sätze, Menuett und Finale, zielbewußter geschrieben sind. Alles in allem genommen hat dies Werk jetzt nur noch historisches Interesse.

Aus den Jahren 1761 und 1762 stammen noch gar manche andere Kompositionen H.s, u. a. sechs Streich-Trios, ein Konzert für Waldhorn, einige Symphonien und Kassationen. H. gehörte zu jenen normalen, glücklichen und gesunden Naturen, die, wie beispielsweise auch Mozart und Beethoven, sich stetig entwickeln, so daß fast jedes spätere Werk das vorangegangene überflügelt; demgemäß ist es, um die Eigenart H.s zu charakterisiren, noch nicht an der Zeit, bei seinen bis dahin entstandenen Werken länger zu verweilen. Otto Jahn sagt sehr richtig: „Die Popularität H.s beruht auf den Werken der letzten 20 Jahre seines langen Lebens, wir kennen ganz vorzugsweise den nach-mozartschen Haydn; der aufstrebende Haydn, der die Instrumentalmusik befreite und aufbaute, ist so gut wie verschollen, wenn man von einer Anzahl seiner früheren Quartette absieht." Auch die dramatischen Werke H.s, welche er im Auftrage des Fürsten schrieb, sind ausnahmslos der Vergessenheit anheimgefallen, doch mögen ihre Titel hier immerhin genannt werden. Es waren zunächst: La Marchesa Nepolo, La Vèdova, Il Dottore, Il Sganarello und Alcide. Uebrigens wuchs sein Ruhm inzwischen mehr und mehr, die Verleger wetteiferten darum, seine Kompositionen zu erwerben, und er bestimmte die Honorare, so daß er schon jetzt zu einigem

Wohlstand hätte gelangen können, wenn nicht seine törichte Frau so unsinnig verschwendet hätte. — Im Jahre 1763 verlor H. seinen Vater, nachdem dieser ihn noch kurz vorher in Eisenstadt besucht, und sich an dem Ruhme seines Sohnes und den Lobsprüchen, welche der Fürst dem Talente und dem Fleiße desselben spendete, erfreut hatte. Im Jahre 1765 nahm H. seinen jüngeren Bruder Johann Evangelist zu sich nach Eisenstadt, woselbst der Fürst ihn als Sänger in seine Kapelle aufnahm, in welcher Stellung er bei steter Aufbesserung des Gehaltes bis zu seinem im Jahre 1805 erfolgten Tode verblieb. Johann H. war ein stiller, bescheidener und nicht hervorragend begabter Mann mit einer etwas näselnden Tenorstimme, und darf man wohl annehmen, daß der Fürst ihn mehr aus Rücksicht für seinen großen Bruder als um seiner eigenen Leistungsfähigkeit willen in die Kapelle aufgenommen habe.

Der Fürst Esterhazy hatte eine besondere Vorliebe für das Baryton, ein zu jener Zeit sehr beliebtes Saiteninstrument, welches der Viola di Gamba, mithin unserem heutigen Violoncell nicht unähnlich war; es war mit sieben Saiten oberhalb des Griffbretts bespannt, während unter diesem noch 7—24 Stahlsaiten lagen, welche, wenn das Instrument gespielt wurde, mit erklangen, auch hie und da mit dem Daumen der linken Hand gerissen wurden. Für dieses Instrument hat H. in Eisenstadt in verhältnismäßig kurzer Zeit nicht weniger als 175 Kompositionen geliefert, darunter 125 Divertimenti für Baryton, Bratsche und Cello, 12 Sonaten für Baryton und Cello, 17 Kassationen u. s. w. Von all diesen Sachen sind sehr wenige, und kaum irgend welche in ihrer Originalgestalt, bis auf unsere Zeit gekommen, abgesehen von einigen Autographen, welche sich noch in der Esterhazyschen Bibliothek befinden sollen. Manche von diesen Sachen wurden in Abschriften

verbreitet oder erschienen auch bei Breitkopf in Leipzig oder bei Simrock in Bonn im Arrangement für andere Instrumente, doch sind diese Stiche im Handel längst vergriffen. Nur ein Divertimento für Klavier mit Begleitung von zwei Violinen und Baryton finden wir als Trio für Klavier, Violine und Violoncell Nr. 25 F-dur, in der neuen Ausgabe Haydnscher Trios bei Breitkopf u. Härtel. Die drei Sätze, aus denen es besteht, sind sämtlich — nach Art der damaligen Suiten — in der einen Tonart F-dur geschrieben, das Violoncell tritt niemals selbständig auf und könnte füglich fortbleiben, die Erfindung ist nach unseren heutigen Begriffen überaus naiv und läßt nur etwa im Menuett den zukünftigen großen Haydn ahnen. Wie H. später gar häufig seine eigenen Wege ging und vom Hergebrachten abwich, so zeigt sich diese Neigung bereits bei diesem frühen Werke; es ist dies die häufige Abweichung von dem üblichen achttaktigen Periodenbau: in diesem Werke bestehen nämlich die ersten beiden Perioden des ersten Satzes aus je sieben Takten, die erste Periode des Menuetts aus zehn und die des Trios aus neun Takten. Das Thema des Finales besteht abermals aus zwei neuntaktigen Perioden, und da diesem Thema vier Variationen folgen, so begegnet man hier also einem Satze, der aus zehn neuntaktigen Perioden besteht, gewiß ein Unikum in der gesamten Musikliteratur.

Am 3. März 1766 starb der alte Oberkapellmeister Werner, dem H. bis dahin in betreff der Kirchenmusik immer noch subordiniert gewesen war; nunmehr aber ward er der alleinige Führer der Kapelle und damit wuchs auch sein Gehalt bis auf 782 Gulden. Inzwischen war sein Fürst in den Besitz des Jagdschlosses Suttör gelangt, welches der alte Graf Joseph Anton Esterhazy am Neusiedler See im Oedenburger Komitat im Jahre 1720 erbaut hatte und welches durch H.s Protektor erweitert und mit einer solchen Pracht

ausgestattet wurde, daß seine Zeitgenossen dieses Besitztum für ein zweites Versailles erklärten. Er gab ihm von der Zeit an den Namen Esterhaz und brachte daselbst den größten Teil des Jahres zu; hierher folgte ihm dann auch seine Kapelle nebst den Opernsängern, während der Kirchenchor in Eisenstadt verblieb. Dieses herrliche Besitztum war also die Stätte von H.s langjähriger Wirksamkeit; der Saal, in dem die Musikaufführungen stattfanden, wird beschrieben als ein ebenso eleganter, reichausgestatteter, wie auch anheimelnder Raum. Das Schloß enthielt außerdem noch einen prachtvollen Paradesaal, eine Gemäldegalerie von hohem Werte und 126 Zimmer, die sämtlich in reichem Goldschmuck erglänzten. In der Nähe des Schlosses, am Rande einer Kastanienallee, war das Opernhaus erbaut und dem gegenüber das Marionettentheater. Von der Größe des Opernhauses, welches ebenfalls reich und mit feinstem Geschmack ausgeführt war, kann man sich einen Begriff machen, wenn man erfährt, daß allein das Parterre 400 Zuhörer faßte; allabendlich fanden hier Vorstellungen statt, Sonntags und Donnerstags für Oper und an den übrigen Tagen für Trauer-, Schau- und Lustspiel. Es wurden vorzugsweise Opern italienischer Maestri wie Sacchini, Gazzeniga, Cimarosa, Piccini, Anfossi, Paisiello, Sarti, Salieri, Traetta, Righini, Bertoni und Bianchi gegeben, während man von deutschen Komponisten außer H. selbst nur noch Dittersdorf und Gaßmann begegnet. Obgleich der Fürst im allgemeinen heitere Komödien bevorzugte, so finden wir doch auch Götz von Berlichingen, Stella, Emilia Galotti, Minna von Barnhelm, Fiesco, Kabale und Liebe, Maria Stuart, Hamlet und König Lear auf dem Repertoire der Esterhazyschen Bühne. Auch mit dem Marionettentheater wurde es gar ernst genommen und die Aufführungen genossen weit und breit eines großen Rufes. Die vieraktige Operette:
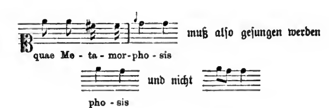
„Die Fee Urgele oder: was den Damen gefällt", enthielt z. B. annähernd 30 Musiknummern, welche ein Schüler Haydns, Ignaz Pleyel, komponiert hatte. H. selbst mußte sich wiederholt zur Komposition derartiger Sachen hergeben. — In dies Feenreich kamen häufig hohe und höchste Herrschaften zum Besuche; dann spielte die Musik stets die Hauptrolle, und H. hatte alle Hände voll zu tun, denn ihm lag nicht nur die künstlerische Oberleitung ob, sondern er mußte auch den Sängern und Sängerinnen die Partien einstudieren und für gute Ordnung in seiner ganzen Künstlerschar sorgen, heißt es doch u. a. in einer Verordnung aus dem Jahre 1770: „Was Musik und Acteurs, sowie das Souffliren betrifft, wird der Kapellmeister Haiden sorgen und Ordnung zu halten wissen." Wenn H. trotz dieses aufreibenden Dienstes soviel zu schaffen vermochte, daß man ihn als einen der fruchtbarsten Komponisten bezeichnen kann, so ist das eben nur erklärlich durch die ungemein reiche Erfindungsgabe, die ihm der Himmel verliehen, und durch den Umstand, daß man zu jener Zeit noch mit voller Naivetät komponierte, daß man sang wie einem der Gesang gegeben war, daß man noch nicht gezwungen war, ausgetretene Geleise zu vermeiden und noch nicht an Lösung seltsamer rhythmischer oder harmonischer Probleme dachte. Nichtsdestoweniger finden wir in H.s Werken ganz neue Wendungen, überraschend kühne Harmonien und interessante Rhythmen, die allerdings öfters durch seinen nie versagenden Humor gezeitigt sein mögen; wenn man aber deswegen den „guten Papa Haydn" vorzugsweise nur als liebenswürdigen Spaßmacher gelten lassen will, so ist dagegen entschieden Einspruch zu erheben. Es lebte zwar ein göttlicher Humor in ihm, diese Himmelsgabe, ohne deren Besitz Männer wie Beethoven und Shakespeare, Rubens wie Thorwaldsen, Mozart wie Goethe u. a. nicht den hohen Rang einnehmen würden,

den man ihnen unweigerlich einräumt, aber es lebte in ihm auch ein tiefes, inniges Empfinden, welches in den langsamen Sätzen seiner späteren Werke, namentlich seiner Streichquartette, oft zu ergreifendem Ausdrucke kommt und in der, aller Sentimentalität fernen Größe, nicht selten an Beethovensche Weise gemahnt. — Obgleich nun H., wie wir sahen, ein vielfach in Anspruch genommener Kapellmeister und unermüdlich fleißiger Komponist war, so wußte er doch zum Unterrichten auch noch Zeit zu gewinnen; als einer seiner berühmtesten Schüler, welcher mehrere Jahre bei H. in Esterhaz zubrachte, ist zunächst Ignaz Pleyel zu nennen. So schlecht auch zu jener Zeit die Lektionen im allgemeinen honoriert wurden, so ward ihm doch in einem Falle der Unterricht glänzend gelohnt, denn der Graf Erdödy schenkte ihm einmal „wegen Zufriedenheit seines Scholarens" einen Wagen und zwei Pferde! —
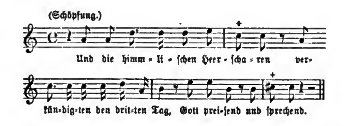
Trotz der Abgeschiedenheit, in der H. im allgemeinen lebte, fehlte es doch nicht gänzlich an Abwechselung, denn wenn der Fürst nach Wien reiste, nahm er häufig seinen Kapellmeister mit, welcher dann an dem Orte, wo er einst um des lieben Brotes willen zu Tanz und bei Nachtmusiken „aufgespielt", und wo er, um zu lernen, die bittersten Demütigungen auf sich genommen hatte, nunmehr als fürstlicher Kapellmeister, mit Musikverlegern als gesuchter Komponist, und mit berühmten Meistern als Kollege verkehrte. Doch litt es den Fürsten nie lange in Wien, und zwar zu H.s lebhaftestem Bedauern; so schreibt er an Artaria: „Die gähe entschließung Meines Fürsten sich von dem verhaßten Wien zu entfernen verursachte meine schleunige Reise nach Estoras (Esterhaz) und hinderte mich von dem größten Theil meiner Freunde nicht beurlauben zu können, derohalben werden auch Sie mich hierinfalls excursiren." —

In Esterhaz war H. gewohnt, sehr zeitig aufzustehen und sich sofort ans Klavier zu setzen, um seine Phantasie anzuregen. „Hab' ich dann etwas gefrühstückt, so setze ich mich an's Clavier und fange an zu suchen. Find' ich's bald, dann geht es auch ohne viele Mühe leicht weiter.“ Ferner sagt er von sich: „Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß anzupassen und zu souteniren. So suchte ich mir zu helfen und das ist es, was so vielen unserer neuen Komponisten fehlt, sie reihen ein Stückchen an das andere, brechen ab, wann sie kaum angefangen haben: aber es bleibt auch nichts im Herzen sitzen, wenn man es angehört hat.“ Man sieht, wie ernst der allzeit fröhliche Haydn es mit seiner Kunst nahm; und wie gesunde Ansichten er hatte, läßt sich aus seinen folgenden Aeußerungen erkennen: „Es ist die Melodie, welche der Musik ihren Reiz gibt und sie zu erzeugen ist höchst schwierig: das Mechanische in der Musik läßt sich durch Ausdauer und Studium erlernen, doch die Erfindung einer hübschen Melodie ist das Werk des Genius und eine solche bedarf keiner weiteren Ausschmückung um zu gefallen; willst du wissen ob sie wirklich schön ist, singe sie ohne Begleitung.“ Wie weise sind die letzten Worte! Gar manche Melodie verliert bedenklich, wenn man ihr die unterstützende Harmonie oder die beigesellten Terzen oder Sexten entzieht. Gleich hier seien noch einige andere interessante Aussprüche H.s angeführt, welche beweisen, welchen Wert er auch auf einen echt künstlerischen Vortrag legte. So empfiehlt er, gelegentlich der Aufführung eines seiner Werke, bei welcher er nicht zugegen sein kann, folgendes zu beachten: „Bei den Rezitativen soll das Accompagnement erst eintreten, wenn der Sänger den Text fertig gesungen, denn es würde sehr lächerlich seyn, wenn man dem Sänger das worth vom Mund herabgeigete.“ „Es sollen die verschie-

denen Zeichen nach ihrem Werte wohl beachtet werden, denn es ist ein sehr großer unterschied zwischen piano und pianissimo, forte und fortissimo, zwischen crescendo und forzando und dergleichen." „— — denen zwey Knaben (Solostimmen) eine gute Aussprache, langsam in Recitatiren, damit man jede Sylbe verstehen kann, ingleichen die arth des Gesanges im Recitiren, z. E.

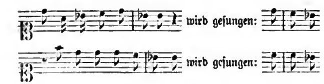


und auf solche arth in allen Fällen." — Deutlicher kann doch das Gesetz der appogiatùra nicht ausgesprochen werden! Und dennoch hört man heutzutage Glucks, Haydns und Mozarts Recitation häufig ohne jeglichen Vorhalt singen, beispielsweise:



Auch der berühmte italienische Gesangsmeister Tosi gibt in seinem Werke: „Opinioni de cantori antichi e moderni
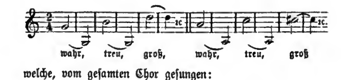
o sieno osservazioni sopra il canto figurato" unter anderem folgende Beispiele:
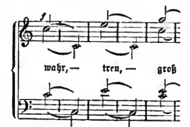


Die wahrhafte Pietät gebietet also, daß man die Rezitative nicht silbenstecherisch singt wie sie geschrieben sind, sondern mit dem Vorhalt. —

Einen entscheidenden Schritt auf seiner Ruhmesbahn tat H. abermals, als er im Winter 1774/75 sein erstes Oratorium Il Ritorno di Tobia schrieb — hat er dasselbe auch später durch „die sieben Worte Jesu am Kreuze", durch „die Schöpfung" und „die Jahreszeiten" vollständig in den Schatten gestellt, so machte es doch bei seinen Zeitgenossen einen gewaltigen Eindruck, wie wir unter anderem aus einer Kritik entnehmen, in der es heißt: „Ausdruck, Natur und Kunst war durchgängig in seiner Arbeit so fein verwebt, daß die Zuhörer das eine lieben und das andere bewundern mußten. Besonders glühten seine Chöre von einem Feuer, das sonst nur Händeln eigen war, kurz, das gesamte, außerordentlich zahlreiche Publikum wurde entzückt und Haydn war auch da der große Künstler, dessen Werke in ganz Europa beliebt sind" u. s. w. Das Werk ist auf italienischen Text komponiert und wurde in dieser Gestalt zuerst am 2. und 4. April 1775 in Wien aufgeführt; ebendaselbst erklang es nach 91 Jahren wieder einmal unter Heinrich Essers Leitung. Diese Aufführung mag wohl die letzte gewesen sein, die das Werk erlebt hat, und wäre es auch kaum zu wünschen, daß man wieder darauf zurückgreife, denn es gereicht keinem großen Meister zum Vorteil, wenn man seine

schwächeren, bereits der Vergessenheit anheimgefallenen Werke wiederum ans Tageslicht fördert. Ohne Zweifel enthält auch „die Rückkehr des Tobias" gar manche schöne Einzelheiten (zu welchen vor allen die Arie der Anna: „Einst im Traum sah ich Gestalten" zu zählen ist), aber die meisten sehr breit angelegten und überreich mit Koloraturen ausgestatteten Arien sind der Zeit verfallen. Der Chöre sind, im Verhältnis zu den vielen Einzelgesängen, leider zu wenig, denn gerade jene sind mit großer Meisterschaft gesetzt, dies gilt namentlich von den Schlußfugen des ersten und zweiten Teils. Merkwürdig und eigentümlich sind in Nr. 5, Arie der Anna und Chor der Hebräer, die folgenden gewaltigen Schritte
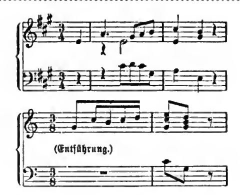


welche, vom gesamten Chor gesungen:



einen seltsamen Effekt machen müssen. Seltsam ist auch das Begegnen zweier Meister wie Haydn und Mozart, wie wir es im folgenden erblicken.

Der 42jährige H. schrieb im Jahre 1774:

Der 25jährige Mozart schrieb im Jahre 1781:



Im Jahre 1777 erhielt H. den Auftrag, eine Oper für die k. k. italienische Oper in Wien zu schreiben, infolgedessen er „la vera costanza" komponierte. Als es jedoch zur Aufführung kommen sollte, begegnete H. derartigen Intriguen, daß selbst der Kaiser nicht die Macht hatte, sie zu besiegen. H. zog also seine Partitur zurück und erst im Jahre 1779 kam sie in Esterhaz zur Aufführung. Die Partitur enthält manche allerliebste Musik und ist namentlich ein Duett zwischen Rosine und dem Grafen als sehr liebenswürdig hervorzuheben. Von eingreifender Bedeutung für H. ward das inzwischen erfolgte Engagement des Künstler-Ehepaares Polzielli für die fürstliche Hofkapelle. Antonio Polzielli, ein Geiger von ziemlich bescheidener Leistungsfähigkeit, war schon in vorgerückten Jahren, seine Frau Luigia aber eine jugendlich frische und einnehmende Erscheinung von 19 Jahren. Ihr ältlicher, mürrischer Mann vergällte ihr das Leben durch seine Launenhaftigkeit, während unser, dem Frohsinn zugeneigter H., wie wir wissen, an ein ebenso zänkisches wie bigottes Weib gekettet war. Kein Wunder daher, wenn diese beiden frohgemuten Naturen sich zu einander hingezogen fühlten und glücklich waren, sich gefunden zu haben.

Die stets bereite médisance hat nicht verfehlt, dies Verhältnis als ein unlauteres zu bezeichnen, ja, man behauptete sogar, daß ein Sohn der Polzielli ein natürlicher Sohn H.s sei, doch ist es nachgewiesen, daß dieser schon im Jahre 1777 geboren war, mithin zwei Jahre bevor Polziellis nach Esterhaz kamen. Luigia P. nützte leider die zärtliche Gesinnung H.s später in unverantwortlicher Weise aus, indem sie unausgesetzt Unterstützungen von ihm verlangte, die er freilich stets gewährte, ohne jedoch ihr zu verhehlen, wie schwer es ihm werde, ihren Forderungen gerecht zu werden. In einem seiner Briefe heißt es, sie solle nicht vergessen, daß er ihr in kaum Jahresfrist über 600 Gulden geschickt habe! Nach dem Tode ihres Mannes heiratete sie den italienischen Sänger Franchi; trotzdessen gedachte H. ihrer in seinem Testamente. Sie überlebte H. um 23 Jahre, denn sie starb erst im Jahre 1832 in dem ungarischen Städtchen Kaschau, arm und verlassen.

Inzwischen wuchs der Ruhm H.s immer mehr, obgleich er von denjenigen Werken, die ihn für die Gegenwart zum Klassiker stempeln, noch wenig geschaffen hatte. So lesen wir in einem Briefe H.s an Artaria: „Monsieur Le Gros, Directeur vom Concert spirituel (in Paris) schrieb mir ungemein viel schönes von meinem Stabat mater, so albort 4 mahl mit größtem beyfall producirt worden." Das Stabat mater ist von positivem künstlerischem Werte. Wir begegnen in demselben ergreifenden Tönen des Schmerzes und der Klage, und wenn auch die Zahl der Solonummern reichlich überwiegend ist, wenn auch die Arien nach konventioneller Art damaliger Zeit etwas zu breit ausgesponnen und mit manchen Fiorituren ausgestattet sind, die uns jetzt recht überflüssig erscheinen, so bleibt dennoch des Schönen so viel übrig, daß eine Aufführung des Werkes noch heute von Wirkung sein müßte, vorausgesetzt, daß manche Arie von kundiger aber zu-

gleich pietätvoller Hand gekürzt würde und daß die Solopartien mit wirklichen Gesangskünstlern besetzt wären, denn solche verlangt Haydn. Weniger anspruchsvoll ist H. in betreff des Orchesters, denn er beschäftigt außer dem Streichorchester nur zwei Oboen und zwei englische Hörner, welche überdies niemals gleichzeitig beschäftigt sind. Um 1784 wurde er von Paris aus aufgefordert, sechs Symphonien für die Konzerte der Loge olympique zu komponieren, wofür man ihm die Summe von 1800 Frcs. anbot; auch der Verleger Forster in London trat mit H. in geschäftliche Verbindung. In Spanien ward H. durch den Dichter Yriate in einem begeisterten, schwungvollen Gedichte gefeiert, dessen Schlußzeilen hier folgen mögen:

Hier in Madrid, o Hoher, herrschet Deine
Musik im still sich übenden Vereine,
Und Deine Kunst ist unsrer Liebe Lohn;
Mit heil'gem Lobe krönt Dich täglich schon
Der Beifall, der Dir laut entgegenschallt,
Vom Strand des Manzanares widerhallt.

Karl VII. von Spanien übersandte ihm „unter Versicherung seiner steten vorzüglichen Gewogenheit" eine goldene, mit Brillanten besetzte Tabatière, welche der am Wiener Hofe akkreditierte Legationssekretär in Esterhaz persönlich zu überreichen angewiesen war. Mehr aber als das alles mußte es H. erheben, daß ein Mozart ihm eine fast kindliche Liebe entgegenbrachte und ihn zugleich als seinen indirekten Lehrmeister verehrte. Bekanntlich hat Mozart ihm im Jahre 1785 sechs Streichquartette gewidmet, welche bei Artaria in Wien als op. 10 erschienen und vom Komponisten in der rührend liebenswürdigen und herzliche Verehrung bekundenden Zueignung als Frucht einer langen und mühevollen Arbeit bezeichnet werden („il frutto d'una lunga e laboriosa fatica"). Zugleich erklärte Mozart, daß diese Dedikation eine bloße Schuldigkeit

gewesen sei, denn von H. habe er gelernt, wie man Quartette schreiben müsse. H. aber seinerseits sagte zu Leopold Mozart als dieser ihn kurz vor seinem Tode in Wien besuchte: „Ich sage Ihnen vor Gott als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Komponist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack und überdies die größte Kompositionswissenschaft." Später als Mozart schon gestorben war, sagte H. einst: „Ich werde oft von meinen Freunden damit geschmeichelt, daß ich einiges Genie habe, doch er (Mozart) stand weit über mir."

In das Jahr 1785 fällt die Komposition des Oratoriums „Die sieben Worte Jesu am Kreuze", um welche er von einem Domherrn in Cadix ersucht worden war. Er selber schreibt darüber: „Die Aufgabe sieben Adagios, wovon jedes gegen zehn Minuten dauern sollte, aufeinanderfolgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten; und ich fand bald, daß ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte." Aber die Aufgabe reizte ihn, alle seine Kräfte zur Bewältigung derselben anzuspannen, und in den späteren Jahren noch soll er dies Werk wiederholt als eins seiner gelungensten bezeichnet haben. Wie rasch sich der Ruf dieses Werkes verbreitet haben muß, geht schon aus der Tatsache hervor, daß es nicht allein bei Artaria in Wien, sondern bald darauf auch in Berlin, Paris, London und Neapel erschien. Die Art und Weise, wie man von Cadix aus das Honorar für dies Werk einsandte, verdient ihrer Originalität halber erwähnt zu werden. Nachdem H. ziemlich lange auf das Eintreffen eines Honorars gewartet hatte, erhielt er endlich eine kleine Kiste; nachdem sie mit einiger Mühe geöffnet worden ist, findet er als Inhalt — eine Schokoladentorte! In begreiflichem Unmute schneidet er ein tüchtiges Stück davon ab, um wenigstens seinem Diener eine Freude damit zu machen,

aber sein Messer stößt auf etwas Hartes, und — siehe da! die Torte ist mit Dukaten gefüllt. Es ist die Meinung ziemlich verbreitet, daß „die sieben Worte“ ursprünglich für Streichquartett (mithin ohne Worte) komponiert seien, doch schreibt H. selbst, da er über die Entstehung des Werkes Auskunft gibt: „man pflegte damals alle Jahre während der Fastenzeit ein Oratorium aufzuführen“, und nimmer würde H. eine Folge von Streichquartetten ein Oratorium genannt haben. Ueberdies erschien im Jahre 1787 zunächst das Original, dann erst ein Arrangement für Quartett, vom Komponisten selbst gefertigt, und wieder später eine Bearbeitung für Klavier. Das Werk, welches vor kurzem in neuer schöner Ausgabe bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen ist, besteht aus einer Instrumental-Einleitung, sieben Chören mit Soli, einem Instrumental-Zwischenspiel nur für Blasinstrumente (Flöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott, 2 Hörner und 2 Posaunen) und einem Finale „Il Terremoto“. Von diesen Nummern sind 4 in der Durtonart, 6 in der Molltonart geschrieben, doch schließen zwei der letzteren wiederum in Dur. Gegenwärtig, da in mancher komischen Oper vielleicht ebenso viele Nummern in Moll wie in Dur zu finden sein mögen, dürfte eine so häufige Anwendung der Durtonart in einem derartig ersten Werke überraschen, doch darf man nicht vergessen, daß zu jener Zeit die Verwendung der Molltonart eine viel seltenere war als jetzt, man drückte Schmerz und Kummer häufig in der Durtonart aus: Händel liefert ein Beispiel mit dem Trauermarsch in Saul und Samson, Gluck läßt den Orpheus seine Klagen um den Verlust der Euridike in C-dur singen, und Beethoven schreibt den von ihm „la malinconia“ benannten Satz in dem Quartette (op. 18 Nr. 6) in B-dur. Bach schließt in seinem „wohltemperierten Klavier“ von den 24 Moll-Fugen nicht weniger als 19 in Dur ab, und selbst
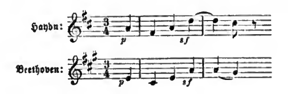
von den 24 Präludien, welche doch die Moll-Fuge vorbereiten, schließen 16 in Dur. Man darf aus alle diesem wohl schließen, daß die Molltonart einst etwas Fremdes, Unbefriedigendes war und von dem Publikum jener Zeit nicht in dem Grade als Bedürfnis für den Ausdruck des Tragischen in der Musik empfunden ward, wie das jetzt der Fall ist. Es ist Tatsache, daß sich Wandlungen vollziehen in der Art wie der Mensch seine Empfindungen durch Töne ausdrückt, und daß gar manche Weise, die unsere Vorfahren zu Tränen rührte, uns heute naiv oder wohl gar trivial vorkommt. So wird auch manches in den „sieben Worten" unserm heutigen Empfinden nicht mehr vollkommen entsprechen, möglicherweise gar als etwas tändelnd und liebenswürdig-heiter erscheinen, während es damals ohne Zweifel wie freundlicher Ernst, wie verklärter Schmerz gewirkt hat. Von tiefem Ernst und besonderer Schönheit erfüllt, daneben von großem Klangreiz ist das schon erwähnte Zwischenspiel für Blasinstrumente, mächtig und erschütternd wirkte der Schlußchor „Das Erdbeben".

Am 28. September 1790 starb Fürst Nikolaus Esterhazy im hohen Alter von 75 Jahren und Fürst Anton trat nunmehr die Regierung an, er hatte aber kein Interesse für Musik und entließ die ganze Kapelle bis auf Haydn und den Konzertmeister Tomasini. Da nun H. Kapellmeister ohne Kapelle war, da der verstorbene Fürst ihm testamentarisch eine lebenslängliche Pension von 1000 Gulden ausgesetzt und der Fürst Anton noch 400 Gulden hinzugefügt hatte, so war H. jetzt ein freier Mann. Da der Fürst ihm den erbetenen Urlaub um so bereitwilliger erteilen konnte, als er seiner Dienste in Wirklichkeit garnicht bedurfte, so siedelte der Meister nun nach Wien über, woselbst er eine Wohnung an der Wasserkunst-
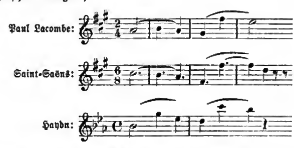
Bastei bezog. Als er dort eines Abends mit Komponieren beschäftigt am Klavier saß, pochte es an die Zimmertür und hereintrat Johann Peter Salomon, der ausgezeichnete Geiger und Konzertmeister des Prinzen Heinrich von Preußen, welcher nunmehr als Konzertunternehmer in London lebte; ohne weitere Vorbereitung sagte er zu dem erstaunten Meister: „Machen Sie sich reisefertig, in vierzehn Tagen reisen wir miteinander nach London.“ Der Name dieses energischen Herrn war H. nicht fremd, denn derselbe hatte sich schon wiederholt von London aus an ihn gewandt, um ihn zu einer Reise nach dort zu bewegen, doch hatte H. es stets mit Entschiedenheit zurückgewiesen, weil er seinen Fürsten, so lange er lebe, nicht verlassen könne noch wolle. Als nun Salomon auf einer Reise durch Deutschland von dem Tode des Fürsten Kenntnis erhielt, eilte er sofort nach Wien, und so sehen wir ihn bei H. eintreten. H.s mannigfache Bedenken, Unkenntnis der englischen Sprache, Unerfahrenheit im Reisen und ähnliches wußte Salomon sehr bald zu zerstreuen und die glänzenden Anerbieten von 3000 Gulden für eine Oper, sowie 2000 Gulden für 20 Konzerte in denen er je eine neue Komposition zu dirigieren habe, mochten schließlich auch dazu beitragen, den Meister willfährig zu stimmen. Dieser Entschluß ward von Haydn und Salomon mit einem heiteren Mahle in Mozarts Gesellschaft gefeiert, bei welcher Gelegenheit der jüngere Meister zu seinem verehrten alten Freunde sagte: „Du wirst es nicht lange aushalten und wohl bald wieder zurückkommen, denn du bist nicht mehr jung!“ Doch meinte der 58jährige H.: „Ich bin aber noch munter und bei guten Kräften.“ Die Abreise nach London ward auf den 15. Dezember 1790 anberaumt. Kurz zuvor überreichte H. dem in Wien anwesenden König Ferdinand von Neapel die von demselben gewünschten Notturni für zwei Lyras, welche der König freundlich entgegennahm mit den Worten:

„Gut, übermorgen werden wir sie probiren." Als aber H. sich genötigt sah, dem Könige mitzuteilen, daß er gerade an dem Tage seine Reise nach London antreten müsse, verstimmte diese Antwort den König in solchem Grade, daß er mit den Worten: „Wie, und Sie versprachen mir doch, nach Neapel zu kommen!" das Gemach grollend verließ. H. wußte nicht, ob er bleiben oder gehen sollte, doch sehr bald kam der König in bester Laune wieder, nahm H. das Versprechen ab, später noch nach Neapel zu kommen, ließ ihm ein Empfehlungsschreiben an seinen Gesandten in London, den Fürsten Castelcicala und als Honorar für die Notturni eine kostbare goldene Dose zukommen. Bei der Abreise nahm Mozart herzlichen Abschied von seinem geliebten H. und erfreute sich noch an dem Versprechen Salomons, daß dieser ihn im kommenden Jahre unter ähnlichen Bedingungen nach London einladen werde. Dennoch sagte Mozart beim Abschiede von H.: „Ich fürchte, mein Vater, wir werden uns das letzte Lebewohl sagen!" Und er hatte wahr gesprochen, denn bevor noch H. nach Wien zurückgekehrt war, hatte Mozart sein kurzes aber reiches Leben geendet. — Bevor wir nun H. auf seiner Reise nach London begleiten, sei noch ein Rückblick auf die bis zu diesem Zeitpunkte von ihm geschaffenen Werke geworfen, welche bis dahin noch nicht gewürdigt wurden. Allein 63 Symphonien hatte H. jetzt schon geschrieben! Allerdings sind unter diesen nur etwa vier, welche für uns und unsere Zeit mehr als ein historisches Interesse haben; aber diese sind freilich auch durchweg schön und geistreich hinsichtlich der Erfindung, meisterhaft in der Faktur, und in Anbetracht der bescheidenen Mittel, welche dem Komponisten damals zu Gebote standen, auch sehr wirksam instrumentiert. Es dürfte wohl angebracht sein, hier einen Ausspruch von Goethe (in Bezug auf Wielands prosaische Uebersetzung der Dramen von Shakespeare) zu zitieren,

welcher, wenn man einige Worte vertauscht, auch als Kriterium für die Bedeutung von Orchesterwerken gelten kann. Goethe sagt: „Ich ehre den Rhythmus wie den Reim, wodurch Poesie erst zur Poesie wird, aber das eigentlich tief und gründlich Wirksame, das wahrhaft Ausbildende und Fördernde ist dasjenige, was vom Dichter übrig bleibt, wenn er in Prosa übersetzt wird.“ So könnten wir auch sagen: „Man ehre die Kunst der Instrumentierung und die dadurch erzeugten Klangschönheiten, wodurch das Werk erst zu voller Geltung kommt, aber das eigentlich tief und gründlich Wirksame und Bedeutende ist dasjenige, was vom Orchesterwerke übrig bleibt, wenn es für geringe Mittel, etwa für Klavier zu vier Händen, übertragen ist.“ Und wie gut vertragen die Orchesterwerke der großen Klassiker diese Probe! — Jene vier Symphonien sind die folgenden, in H.s Kompositions-Verzeichnisse mit den Nummern 56, 58, 61 und 63 bezeichnete Symphonien, von denen die erste in D-dur als eine der schönsten der sogenannten Londoner Symphonien bekannt ist. In der G-dur-Symphonie (Nr. 58) verwendet H. für den ersten Satz nur eine Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotte und zwei Hörner außer dem Streichorchester; in den übrigen Sätzen treten dann noch zwei Trompeten und Pauken hinzu. In dem reizenden Andante überrascht die vollkommene Uebereinstimmung der ersten Takte mit dem Anfange des Trios in Beethovens A-dur-Streichquartett (op. 18 Nr. 5), sogar bis auf das sforzato auf dem dritten Viertel des ersten Taktes
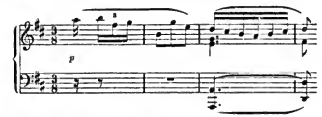


Das Finale, voll sprühenden Humors, bestrickender Erfindung und kunstvoller Kontrapunktik ist ein wahres Juwel und hat das Schicksal stets zur Wiederholung verlangt zu werden, wenn es von einem ausgezeichneten Orchester mit vollendeter Virtuosität gespielt wird. Nr. 61 ist ebenfalls in G-dur und wird zur näheren Bezeichnung die Oxford-Symphonie genannt, weil H. dieselbe in dem Festkonzerte in Oxford aufführte, welches stattfand als die dortige Universität ihm die Doktorwürde verlieh. Auch in dieser Symphonie ist das Finale von unwiderstehlichem Reize. Nr. 63 in Es-dur, die letzte dieser Symponienreihe, zeichnet sich durch die ungemein kunstvolle und geistreiche thematische Arbeit im ersten Satze ganz besonders aus, hat es aber nicht zu der Popularität der vorhergenannten drei Symphonien gebracht. Wie wahr Ben Akiba sprach, als er sagte, daß alles schon dagewesen, bewährt sich auch, wenn man folgende zwei Themen von Paul Lacombe und Saint-Saëns mit dem sehr prägnanten Finalethema dieser Symphonie vergleicht:



Stehen auch die übrigen Symphonien den genannten vier in ihrer Totalität nach, so finden sich in ihnen doch häufig einzelne Sätze von solcher Bedeutung, daß man mit Bedauern sieht, wie sie das Schicksal gehabt haben, mit den sie umgebenden weniger bedeutenden Sätzen untergegangen zu sein. Eine
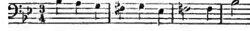
Symphonie, obgleich in allen Sätzen interessant und anziehend, ist dennoch auf den Konzertprogrammen nicht mehr zu finden, weil ihre Wirksamkeit schließlich von einem szenischen Vorgange abhängig ist, der heutzutage, im Zeitalter der Elektrizität, nicht mehr ausführbar ist. Es ist dies die sogenannte „Abschieds-Symphonie". Die Entstehungsgeschichte des Werkes (mag sie auch von einzelnen in das Reich der Legende verwiesen werden) besagt, daß der Fürst Esterhazy dereinst aus Sparsamkeits-rücksichten beschlossen habe, seine Kapelle zu entlassen, daß aber Haydn, welcher sofort diese Symphonie schrieb, den Fürsten durch Aufführung derselben in tiefe Rührung versetzt und infolgedessen von seinem Vorhaben zurückgehalten habe. Der erste Satz, Allegro assai in Fis-moll, ist von ernstem, fast leidenschaftlichem Charakter, der letzte Satz aber, in A-dur beginnend und in Fis-dur schließend, ist durchaus elegisch gehalten. In der ohnehin schwach instrumentierten Partitur liest man jetzt in der Reihe der ersten Oboe und des zweiten Hornes die Worte „nichts mehr", in den Auflagestimmen hieß es: „geht ab" und der betreffende Kapellist hatte die Weisung erhalten, die Talglichter an seinem Pulte auszulöschen und still mit seinem Instrumente davon zu gehen, nun folgte ein Fagottist, packte sein Instrument ein und verschwand, und so ging's weiter, bis zu allerletzt, da es fast schon ganz finster geworden, nur noch zwei Geiger übrig blieben, welche mit gedämpften Instrumenten einen wehmütigen Wechselgesang zu Ende führten, die letzten Lichter auslöschten und ebenfalls davon schlichen. In der Symphonie Nr. 22 in C-dur finden sich ein fein empfundener langsamer Satz und ein sprühendes, fast Tarantelle-artig gehaltenes Finale. Nr. 29, ebenfalls in C-dur, deren einzelne Sätze ursprünglich als Einleitung und als Zwischenspiele zu dem Lustspiele „Der Zerstreute" dienten, enthält ein Menuett mit besonders schönem und originellem Trio,

ein sentimentales, mit Fanfaren eigenartig durchflochtenes Adagio und endlich ein seltsam in verschiedenen Tempi angelegtes Finale, in welchem nach einer Generalpause die leeren Saiten der Geigen gestimmt werden, die G-Saite ist sogar nach f herabgestimmt und wird nun von sämtlichen Geigern bis zum g hinaufgestimmt, welche Manipulation selbstverständlich einen sehr burlesken Effekt macht. Es ist also evident, daß all dieses in näherer Beziehung zu jenem Lustspiele stand. In Nr. 34 in B-dur begegnen uns überraschende Fidelio-Anklänge. Nr. 35 in A-dur enthält ein Andante mit folgendem, zu jener Zeit gewiß ebenso neuem wie anmutig-elegantem Anfangsmotiv:
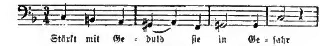


dessen erste fünf Töne im Verlaufe des Satzes in geistreicher Weise vielfach verwendet werden. Nr. 52 hat den Beinamen „Der Bär" erhalten, wegen des im Charakter eines Bärentanzes mit liegendem Basse

beginnenden flotten Finales. Uebrigens gehört diese Symphonie durchaus nicht zu den bedeutenderen. In Nr. 55 (B-dur) überrascht uns der Baßgang:
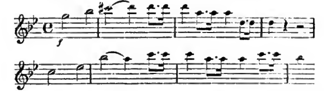


den wohl niemand hören wird ohne sich an dieselbe äußerst prägnante Wendung in der herrlichen Arie des Sarastro

in der Zauberflöte „O Isis und Osiris“ zu erinnern. Hier lautet sie:



Das Thema der G-moll-Symphonie Nr. 53



scheint vorbildlich geworden zu sein für Komponisten wie Reissiger, Lindpaintner und ähnliche, sobald diese leidenschaftlich Pathetisches schaffen wollten, denn es sieht manchen derartigen Erfindungen zum Verwechseln ähnlich.

Unter den Streichquartetten, welche H. bis dahin geschaffen (Pohl zählt deren 62 auf), sind gar viele ersten Ranges, welche den Namen ihres Schöpfers noch auf lange, lange Zeit hinaus als den eines unserer genialsten Komponisten verkünden werden. Wer H.s bedeutendste Quartette nicht genügend kennt — und deren mögen wohl 30—40 sein — der kennt ihn überhaupt nicht von seiner größten Seite, denn es ist wohl keine gewagte Behauptung, wenn man diese Gattung als diejenige bezeichnet, in welcher sich sein Genie am mannigfaltigsten und großartigsten offenbart. Selbst seine „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ vermögen nicht seine Streichquartette zu verdunkeln. In diesen zeigt er sich schier unerschöpflich in geistreicher, gemütstiefer Erfindung, in origineller Anordnung und Ausnutzung der musikalischen Formen, in modulatorischen Wendungen, harmonischen und kontrapunktischen Kombinationen, endlich in
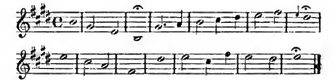
humoristischen und witzigen Einfällen. Und dies muß um so bewundernswerter erscheinen, als H. sich in einem weit beschränkteren Stimmungsgebiete bewegt, als etwa Mozart oder gar Beethoven. Den strengen Ernst z. B., der in den Ecksätzen der Mozartschen G-moll-Symphonie waltet, den Pathos mit dem die Don Juan-Ouvertüre beginnt, oder gar die tiefe Tragik einer Coriolan-Ouvertüre, wie Beethoven sie schuf, kennt H. nicht; edle Ruhe, sonnige Heiterkeit, herzenswarme Innigkeit, ausgelassener Humor, das sind im wesentlichen die Stimmungen, in denen sich die sämtlichen Instrumentalwerke H.s fast durchweg bewegen. Und dennoch, welche Mannigfaltigkeit allein in seinen zahllosen Menuetts und leicht beschwingten Finales! Es ist nicht leicht, auf ein Hervorheben der zahlreichen überraschenden Schönheiten in den Quartetten und auf deren Analyse zu verzichten, aber Derartiges würde an sich ein ganzes Buch füllen können; und glücklicherweise sind die Gelegenheiten, diese Meisterschöpfungen zu hören nicht so gar selten, denn sämtliche Quartettvereinigungen halten sich verpflichtet, diesen Schöpfer und Meister des Streichquartetts stetig zu kultivieren, und selbst diejenigen, denen es nicht vergönnt ist, diese Werke in ihrer Originalgestalt kennen zu lernen, finden immerhin gute Arrangements für Klavier zu vier Händen, welche ein ziemlich getreues Abbild des Originals geben. Die allerbedeutendsten Quartette (wie z. B. das sogenannte Kaiserquartett, das Quintenquartett, das große in B-dur) entstammen allerdings seiner letzten Schaffensperiode. Von ungleich geringerer Bedeutung als die Quartette sind die H.schen Trios für Klavier, Violine und Violoncell, welche diesen Namen kaum verdienen, da das Violoncell niemals selbständig auftritt, sondern durchweg an den Klavierbaß gebunden ist. Hinsichtlich des Klaviertrios ward H. schon von Mozart, dann aber gar von Beethoven weit überholt; von den dreizehn Trios, welche

bis dahin entstanden waren, ist jedoch das in E-moll (das einzige, welches er in dieser Tonart schrieb) sehr reizvoll in allen drei Sätzen; alle übrigen Trios treten dagegen beträchtlich zurück. Die Klaviersonaten sind, gleichwie die Trios durch Beethovens Schöpfungen auf diesem Gebiete so sehr verdunkelt worden, daß sie gegenwärtig nur noch eine Bedeutung als Unterrichtswerke beanspruchen können. Nur die große Es-dur-Sonate $^4/_4$ mit dem Adagio in E-dur, welche jedoch in späterer Zeit geschrieben ward, nimmt eine höhere Rangstufe ein, und kann sich neben dieser oder jener Sonate aus Beethovens erster Periode mit Ehren behaupten. In den 18 früheren Sonaten sticht vor allem das merkwürdige, nur 18 Takte umfassende Largo e sostenuto hervor, welches auffallend an den großen Johann Sebastian gemahnt. Der Klaviersatz H.s ist durchweg sehr angenehm spielbar, wirkungsvoll, und nicht selten in seiner Art brillant.

Auch die bis zum Jahre 1790 geschaffene Kirchenmusik H.s fordert nicht gerade zu eingehender Betrachtung heraus, denn von positiver Bedeutung ist sie für die Gegenwart nicht mehr. Um dieselbe aber richtig und gerecht zu beurteilen, darf man nicht außer acht lassen, daß ein großer Teil derselben zum praktischen Gebrauche in kleineren Kirchen und mit Rücksicht auf deren geringe Mittel und schwache Kräfte geschrieben wurde, daß ferner der zum Teil festliche Charakter des farbenprächtigen katholischen Gottesdienstes weit mehr zu einer glänzenden, freudig belebten Musik auffordert als der ernste, alles sinnlichen Beiwerks entbehrende evangelische Gottesdienst. Bekannt ist ja auch H.s Aeußerung gegen Carpani: „Da mir Gott ein fröhliches Herz gegeben hat, so wird er's mir schon verzeihen, wenn ich ihm fröhlich diene." Bei alledem findet man in den Messen aus seiner reifsten Zeit einzelne Sätze von tiefer Empfindung und ernstem Charakter und desgleichen von

auffallend strenger Faktur. Doch soll der Zeit nicht vorgegriffen, sondern zunächst dem Meister auf seiner Reise nach England gefolgt werden. Wie bereits mitgeteilt wurde, trat H. seine Reise in Begleitung Salomons am 15. Dezember 1790 an. Zunächst ward in München Rast gehalten, wo man die Bekanntschaft Cannabichs machte, alsdann in Bonn, woselbst der Kurfürst Maximilian ihm große Ehren erwies. In London ward er auch mit wahrer Ehrfurcht empfangen, und ein fast südlich gefärbter Enthusiasmus lohnte ihm bei jeglicher öffentlichen Betätigung als Dirigent seiner Kompositionen. So lesen wir in dem Tagebuche, welches H. in London führte: „In dem ersten Konzert wurde von der neuen Symphonie in D das Adagio repetiert; in dem zweiten Konzert wurden der Chor und von obiger Symphonie das erste Allegro und das Adagio repetiert; im dritten Konzert wurde die neue Symphonie in b-fa gegeben, und das erste und letzte Allegro wiederholt." Auch englische Zeitungsblätter fügte er seinem Tagebuche bei und sie alle sprechen mit unverhohlener Bewunderung namentlich über die Originalität, Vielseitigkeit und Fruchtbarkeit seines Talentes. Die Universität Oxford verlieh ihm die Doktorwürde, bei welcher Gelegenheit die schon erwähnte Symphonie aufgeführt wurde, die seitdem allgemein darnach benannt wird. Ueber das Zeremoniell, welches bei dieser feierlichen Handlung der Promotion stattfand, erfahren wir das Folgende: Die Doktoren traten in Prozession auf, richteten die Frage an den Kandidaten, ob er wünsche, zum Doktor ernannt zu werden, und nach Bejahung derselben betrat ein Redner die Rednerbühne, pries H.s glorreiche Wirksamkeit als Musiker, insonders als Komponist, und richtete an die anwesenden Doktoren die Frage, ob derselbe zum Doktor zu ernennen wäre, welche Frage mit Akklamation bejaht wurde; dann ward H. mit einer Halskrause und einem Mäntelchen bekleidet und die

Zuschauer winkten ihm jubelnd zu. „Ich hätte wohl gewünscht, daß mich meine Wiener Bekannten in diesem Aufzuge gesehen hätten!“ meinte H. später. Griesinger teilt noch manches Andere aus H.s Tagebuch mit, welches auch hier wiedergegeben werden muß, da es keine bessere Quelle geben kann als diese eigenen Worte des Meisters. So erzählt er, daß er am 15. Juni 1791 den berühmten Astronomen Herschel besucht und sein großes Teleskop in Augenschein genommen habe. „Herschel war in seinen jüngeren Jahren in preußischen Diensten als Oboist; er desertierte mit seinem Bruder, kam nach England, nährte sich viele Jahre mit der Musik, wurde Organist zu Bath und legte sich zugleich unablässig auf die Astronomie.“ Sehr drastisch schreibt unser Meister einmal: „Am 21. May 1791 war Giardini's Konzert in Ranelagh; er spielte wie ein Schwein.“ Ueber einen Vorgang in der St. Pauls-Kirche berichtet er wie folgt: „Acht Tage vor Pfingsten hörte ich in St. Pauls Kirche viertausend Spital-Kinder nachstehendes Lied singen; ein Anführer gab den Takt dazu. Keine Musik rührte mich Zeitlebens so heftig, als diese andachtsvolle und unschuldige:



Alle Kinder sind neu gekleidet, und ziehen in Prozession ein; der Organist spielt ganz artig und einfach die Melodie vor, und alsdann singen alle zu gleicher Zeit den Gesang an.“ Von einem dinner, zu welchem H. von einem Mr. Shaw eingeladen war, erzählt er folgendes: „Er empfing mich unten am Thore, und führte mich zu seiner Gattin, die mit ihren

zwey Töchtern und mehreren Damen umgeben war. Da ich ringsum mein Compliment machte, wurde ich gewahr, daß alle Damen um den Kopf ein perlenfarbenes Band trugen, worauf der Name Haydn sehr nieblich in Gold gestickt war; Herr Shaw hatte diesen Namen an den beiden Enden des Rockkragens von den feinsten Stahlperlen gestickt. Mistriß ist das schönste Weib, so ich jemals gesehen. Ihr Gemahl verlangte ein Andenken von mir; ich gab ihm eine Dose, die ich kurz zuvor um eine Guinee gekauft hatte, er gab mir dafür die seinige; als ich ihn einige Tage nachher besuchte, hatte er über meine Dose ein Futteral von Silber machen lassen, worauf oben eine Leyer sehr schön eingegraben war, und ringsum standen die Worte: ex dono celeberrimi Josephi Haydn. Die Mistriß gab mir zum Andenken eine Stecknadel." Ueber seinen Besuch bei dem Herzog von York auf dessen Schloß Eatland, 18 Meilen von London, trug er folgendes in sein Tagebuch ein: „Der Prinz, seine Gemahlin, eine preußische Prinzessin, und der Prinz von Wallis (!) überhäuften mich mit Ehrenbezeugungen; letzterer bat mich um mein Portrait; zwey Tage hindurch wurde von Abends um zehn Uhr bis um zwey Uhr nach Mitternacht Musik gemacht." Von den damaligen Bräuchen und Zuständen gibt H. eine amüsante Beschreibung als er von einem Feste berichtet, welches am 5. November 1791 gelegentlich der Ernennung des Lord Mayors veranstaltet wurde. Nach der Festtafel fand ein Ball in drei verschiedenen Räumen statt; in dem ersten Saale konnte H. es wegen der unerträglichen Hitze und um der miserablen Tanzmusik willen nicht lange aushalten, „denn das ganze Orchester bestand nur aus zwey Violinen und einem Violoncell, und die Menuetts waren mehr polnisch, als nach deutscher und italienischer Art. In einem anderen Saale, welcher mehr einer unterirdischen Höhle glich, wurde englisch getanzt; die

Musik war da besser, weil eine Trommel mitspielte, welche die schlechten Geiger deckte. In dem großen Saale war die Musik zahlreicher und etwas leidlicher, hier hatten sich aber die Männer an die Tische zum Zechen gelagert. Das wunderbarste ist, daß der eine Theil hier tanzt, ohne einen Ton von der Musik zu hören, weil bald an diesem bald an einem anderen Tische, theils Lieder gebrüllt, theils Gesundheiten unter dem tollsten Aufschreyen und Schwenkung des Glases: Hurrey, Hurrey, Hurrey! gesoffen werden." Ueber seine Symphonie „mit dem Paukenschlage" erfahren wir von H. selbst das Nachstehende: „es war mir daran gelegen, das Publikum durch etwas Neues zu überraschen, und auf eine brillante Art zu debütiren, um mir nicht den Rang von Pleyel, meinem Schüler, ablaufen zu lassen, der zur nämlichen Zeit bey einem Orchester in London angestellt war (im Jahre 1792) und dessen Konzerte acht Tage vor den meinigen eröffnet wurden. Das erste Allegro meiner Symphonie wurde schon mit unzähligen Bravos aufgenommen, aber der Enthusiasmus erreichte bei dem Andante mit dem Paukenschlag den höchsten Grad. Ancora, ancora! schallte es aus allen Kehlen, und Pleyel selbst machte mir über meinen Einfall sein Kompliment." Die Anekdote, daß H. seine schlafenden Zuhörer durch diesen Paukenschlag habe aufschrecken wollen, gehört mithin in das Reich der Fabel. Während dieses ersten Aufenthaltes in London ward sein Bildnis von vier Malern (Hardy, Otto, Guttenbrunn und Hoppener) gemalt, während Desoie ihn in Wachs bossierte, kurzum, unser deutscher Meister machte in England ein ungeheures Aufsehen und erfuhr Ehren jeglicher Art. Nach fast anderthalbjährigem Aufenthalte in England kehrte er im Sommer 1792 wieder zurück in die Heimat. Auch auf der Rückreise berührte er wieder Bonn und sah dort zum erstenmal den jungen Beethoven. Von hier reiste er auf Wunsch des Fürsten Esterhazy

nach Frankfurt a. M., wo die Kaiserkrönung Franz II. stattfand, und sodann in Gesellschaft des Fürsten nach Wien. Hatte man hier den heimischen Meister immerhin schon zu schätzen gewußt, so trugen doch seine Erfolge in London wesentlich dazu bei, seine Landsleute über seine große Bedeutung als Künstler und seinen gewaltigen Ruf, der von der Newa bis zum Manzanares, von der Themse bis zum Mittelmeere reichte, vollständig aufzuklären. Einer aber, der — abgesehen von Mozart — schon vordem H.s ganze Größe erkannt hatte, war der edle Karl Bernhard Graf von Harrach, welcher ihm inzwischen in seinem Garten in Rohrau, dem Geburtsorte H.s, ein Denkmal hatte errichten lassen. Es steht auf einem von den Wellen der Leitha umspülten Hügel; auf einer viereckigen Säule ruht eine aus Instrumenten gebildete Trophäe, unterhalb welcher man diese Worte liest:

Ihr holden Philomelen, belebet diesen Hayn,
Und lasst durch tausend Kehlen dies Lied verewigt sein.

(Diese Worte sind einer Haydnschen Melodie untergelegt.)

Eine tiefer stehende große Tafel trägt folgende Inschrift.

DEM ANDENKEN
JOSEPHS HAYDN
DES UNSTERBLICHEN MEISTERS
DER TONKUNST,
DEM OHR UND HERZ
WETTEIFERND HULDIGEN
GEWIDMET
VON
KARL BERNHARD GR. V. HARRACH
IM JAHR 1793.

Unterhalb der Trophäe, zur Linken derselben, liest man die folgenden Zeilen:

Ein Denkmalstein zu Haydns Ruhm
Weiht diesen Platz zum Heiligthum,
Und Harmonie klagt wehmuthvoll.

Nach Haydns Tode wurde noch das Folgende hinzugefügt:

ROHRAU
GAB IHM DAS LEBEN
IM JAHR 1732. DEN 1ten APR.
EUROPA
UNGETHEILTEN BEYFALL
DER TOD
IM JAHR 1809, DEN 31ten MAY
DEN ZUTRITT
ZU DEN EWIGEN HARMONIEN.

H. erhielt ein kleines in Holz geschnitztes Modell dieses Monumentes und unterließ nie, wenn dasselbe besichtigt wurde, auf den Fehler hinsichtlich des Geburtstages aufmerksam zu machen. Er wollte am 31. März geboren sein.

Da die Vermögensverhältnisse H.s sich durch die in England gemachten Einnahmen wesentlich gebessert hatten, so kaufte der Meister jetzt in Gumpendorf, einer Vorstadt Wiens, ein Haus mit Garten, und hier war es auch, wo er den inzwischen in Wien eingetroffenen jungen Beethoven als Schüler empfing. Doch seines Bleibens in Wien war nicht lange, denn schon im Jahre 1794, am 19. Januar, trat er seine zweite Reise nach England an, diesmal in einem bequemen Reisewagen, den ihm der Baron van Swieten geschenkt hatte. Wiederum verweilte er ungefähr anderthalb Jahre in England und erntete dieselben Ovationen wie bei seinem ersten Aufenthalte. Auch diesmal führte er ein Tagebuch, dem wir die folgenden Notizen als besonders interessant entnehmen. Nachdem H. eines Abends der Königin lange auf dem Klavier vorgespielt hatte, sagte der König zu ihm, er möge ihm doch ein paar deutsche Lieder vorsingen, er sei doch in seiner Jugend ein tüchtiger Sänger gewesen. H. zeigte dem Könige das Vorderglied seines kleinen Fingers mit den Worten: „Ew. Majestät, meine Stimme ist jetzt nur noch so groß." Der König lachte und H. sang.

Ueber sein Benefizkonzert berichtet er wie folgt: „Den 4. May 1795 gab ich mein Benefizkonzert im Haymarket-Theater. Der Saal war voll von auserlesener Gesellschaft. a) Erster Theil der Militär-Symphonie; Aria (Rovedino); Concert (Ferlandy) zum erstenmale; Duett (Morichelli und Morelli) von mir; eine neue Symphonie von mir in D und zwar die zwölfte und letzte von den Englischen; b) zweyter Theil der Militär-Symphonie; Aria (Morichelli), Concerto (Viotti), Scena nuova von mir, Mad. Banti (She song very scanty: sie sang sehr mittelmäßig). Die ganze Gesellschaft war äußerst vergnügt und auch ich. Ich machte diesen Abend vier tausend Gulden. So etwas kann man nur in England machen." Ueberraschend ist es, daß H. selbst (wie man aus vorstehendem Programm ersieht) seine Militär-Symphonie in zwei Teilen gab und diese durch eine andere Symphonie und drei anderweitige Stücke von einander trennte! In dieses Benefiz-Konzert kam von der königlichen Familie nur die Herzogin von York, welche dem Meister sodann 50 Guineen übersandte. Dagegen ließ der Prinz von Wales, bei dem H. „26 Musiken" dirigiert hatte, nicht das Geringste von sich merken, und deshalb schickte H. von Deutschland aus eine Rechnung von 100 Guineen ein, welche das Parlament, als es die Schulden des Prinzen bezahlte, ohne Anstand sofort übersandte. Seinen eigenen Aufzeichnungen zufolge schrieb H. in England während der Zeit, die er daselbst bei zweimaligem Aufenthalte verbrachte, nicht weniger als einige sechzig Werke, darunter die unvollendete Oper l'Orphée, dreizehn Symphonien, sechs Streichquartette, zehn Sonaten für Klavier und den Chor „Der Sturm". Leider hat H. bei den Symphonien und Quartetten eine genauere Bezeichnung mittelst Angabe der Themen unterlassen, doch unterliegt es kaum einem Zweifel, daß er hier die bedeutendsten Werke jener Gattung schrieb. Im August 1795 reiste er über

Hamburg, Berlin und Dresden zurück nach Wien. Nachdem inzwischen Fürst Anton Esterhazy im Jahre 1794 gestorben war, stellte Fürst Nikolaus die Kapelle wieder her und übertrug H. seine früheren Funktionen. Diese scheinen ihn jedoch nicht allzusehr in Anspruch genommen zu haben, denn es blieb ihm Zeit, seine beiden größten Werke „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten" zu komponieren, und zwar schrieb er beides in seinem eigenen Hause in Gumpendorf. Im Jahre 1797, also in seinem 65. Lebensjahre komponierte er das erstgenannte Oratorium. Der Ruhm, diesen Stoff gewählt und den Text in seiner ersten Gestalt gedichtet zu haben, gebührt dem Engländer Libley. H. war sogleich begeistert von diesem Stoff, aber er erkannte auch sofort, daß er zu wenig mit der englischen Sprache vertraut sei, um das Werk auf englischen Text komponieren zu können, und ebenso war es ihm klar, daß das Gedicht viel zu ausgedehnt sei, da es, in Musik gesetzt, mindestens vier Stunden in Anspruch nehmen würde. Er nahm jedoch das Gedicht mit nach Deutschland und übergab es in Wien dem äußerst musikalischen und literarisch gebildeten Baron van Swieten, welcher selber acht Symphonien geschrieben hatte, von denen H. freilich sagte: „sie waren so steif wie er selbst". Dieser fand sich bereit den Text zu übersetzen und gab ihm im Uebrigen die Form, in welcher er nachmals der ganzen Welt bekannt geworden ist. Die Schöpfung fand sofort begeisterte Aufnahme und kolossale Verbreitung, sie ist wohl neben dem Messias von Händel das weitaus populärste Oratorium geworden, und bis heute, nachdem es mehr als ein Jahrhundert überdauerte, hat der Zahn der Zeit dem Werke nur wenig anhaben können, während der allergrößte Teil desselben noch immer in voller Jugendfrische prangt. Wie sehr er dies Werk mit seinem Herzblute geschrieben hatte, das geht aus seinen eigenen Worten hervor, indem er seinen Freunden
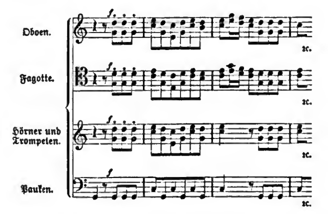
versicherte: „bald war ich eiskalt am ganzen Leibe, bald überfiel mich eine glühende Hitze und ich befürchtete mehr als einmal, plötzlich vom Schlage gerührt zu werden". Der Erfolg war, wie erwähnt, ein enormer; von Paris, woselbst das Oratorium „au théatre des Arts" aufgeführt worden, erhielt H. eine große goldene Medaille mit seinem Brustbilde auf der einen Seite und einer strahlenumwobenen antiken Lyra auf dem Revers. Die Umschrift lautete: „Hommage à Haydn, par les Musiciens, qui ont exécuté l'Oratorio de la Création du Monde au théatre des Arts l'an IX de la République Française en MDCCC." Das Begleitschreiben kündet unbegrenzte Verehrung und Begeisterung. Wieland feierte den Schöpfer der „Schöpfung" in einem Gedichte und die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung lieferte eine Besprechung des Werkes, welche H. und van Swieten gleich sehr befriedigte, denn sie gestanden ein, daß sie selbst nicht imstande wären, die Empfindungen, von denen sie bei der Dichtung des Textes und der Musik erfüllt gewesen seien, treffender auszudrücken. Aber auch der materielle Lohn blieb nicht aus, denn u. A. erhielt H. von der Tonkünstler-Sozietät ein Geschenk von 500 Dukaten, während ein Benefizkonzert und der Selbstverlag der Partitur ihm fast 12000 Gulden einbrachten. Dieser Erfolg veranlaßte van Swieten das Thomsonsche Gedicht „The seasons" zu übersetzen und für H. zu einem Oratoriumtext zu gestalten. H. obgleich nahezu 70 Jahre alt, zeigte sich willfährig und schuf mit jugendlichem Feuer und ungebrochener Erfindungskraft das andere Oratorium, welches seinen Ruhm in alle Welt trug und von gar manchem noch höher geschätzt wird als die Schöpfung. Uebrigens erzählt uns Griesinger, daß H. sich oft bitterlich beklagt habe über den unpoetischen Text der Jahreszeiten, und wie schwer es ihm werde, sich durch das „Juhhe, juhhe, juh! es lebe der Wein, es lebe das Faß,

das ihn verwahrt, es lebe der Krug, woraus er fließt" und Derartiges in Begeisterung zu versetzen. Ebenso jammerte er über den Text „O Fleiß, o edler Fleiß, von dir kommt alles Heil!" Er meinte, daß er zwar sein Leben lang ein fleißiger Mann gewesen sei, daß es ihm aber doch noch niemals in den Sinn gekommen sei „den Fleiß in Noten zu bringen". Man hat H. seinerzeit die Tonmalerei, welche er in beiden Oratorien mehrfach zur Anwendung brachte, zum Vorwurf gemacht, doch muß ein jeder gerechterweise zugestehen, daß diese Tonmalereien stets absolut schöne Musik sind. Würde nicht die Schilderung vom Aufgange des Mondes, auch abgetrennt vom Texte, als absolute Musik entzückend wirken? Ebenso die Zeichnung der Morgendämmerung oder der Mittagsschwüle? Damals zwar war die Bachsche Matthäus-Passion noch nicht durch Mendelssohn wieder erweckt worden, und man wußte nicht, daß auch der große Johann Sebastian mit Tönen einigermaßen realistisch angedeutet hat, wie „die Schaafe der Heerde sich zerstreuen", wie Petrus „weinete bitterlich", wie „der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stuck, von oben an bis unten aus" und wie „die Erde erbebete". — Jetzt zwar, nachdem St. Saëns es nicht verschmähte das Xylophon herbeizuziehen, um in seiner danse macabre das Klappern der Gebeine wiederzugeben, nachdem Berlioz durch einen Beckenschlag zeichnete wie das Haupt des armen Sünders abgeschlagen wird, jetzt da man ähnliches sehr realistisch mit Tönen auszumalen sucht, sind diese Vorwürfe wohl verstummt. Am 24. April erlebten die Jahreszeiten (im Palais des Fürsten Schwarzenberg) ihre erste Aufführung und begannen mit diesem Tage ihren Siegeszug durch die ganze zivilisierte Welt. Auf Werke wie diese beiden Oratorien, die sich seit Menschenaltern einer ungeteilten Wertschätzung und fast beispiellosen Popularität erfreuen, näher einzugehen ist in der

Tat überflüssig. Interessanter ist es jedenfalls, noch einen Blick in die Partituren von H.s späteren Messen zu tun. Da begegnen wir dann in der C-dur-Messe, welche er im Jahre 1796 schrieb und welche er „In tempora belli“ benannte (weil zu der Zeit die Franzosen in Steiermark standen), einer eigenartigen Auffassung des Textes vom Agnus Dei, indem vom neunten Takte ab die Pauke den folgenden Rhythmus:
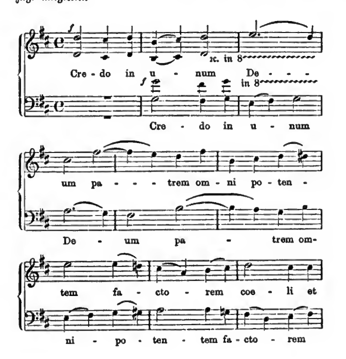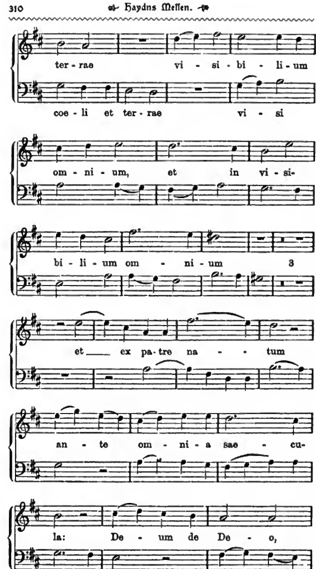


etwa zehnmal wiederholt, nach wenigen Takten die Oboen, Fagotte, Hörner und Trompeten sich mit kriegerischem Geschmetter vernehmen lassen, und endlich während der Worte „dona nobis pacem“ die nachstehende kriegerische Musik ertönt:
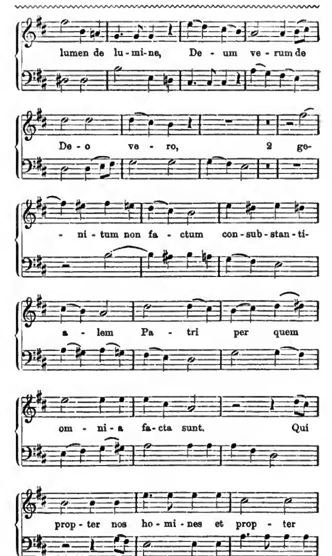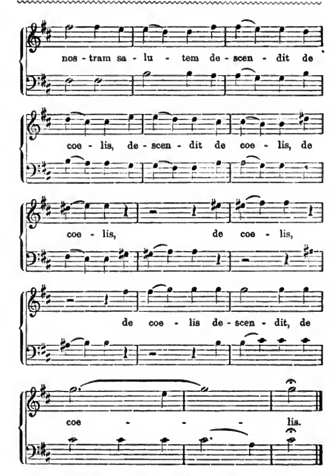


H. hat also augenscheinlich an den Frieden nach Kriegesabschluß gedacht. Gemahnt dies nicht auffallend an Beethovens Agnus Dei in seiner Missa solemnis, in welchem auch einmal die

Pauken und Trompeten zum Tremolo der Geigen mit kriegerischen Accenten ertönen? Diese Messe erschien als Nr. 2 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. In der zur Kaiserkrönung komponierten Messe in D-moll (Nr. 3 jener Ausgabe) hebt das Credo mit einem prächtigen zweistimmigen Kanon in der Unterquinte zwischen Sopran-Tenor und Alt-Baß an, während das reich ausgestattete Orchester ihn bewegt und prächtig begleitet. In Folgendem sei er, als hochinteressant, im Auszuge mitgeteilt.




ter - rae
vi - si - bi - li - um
coe - li et ter - rae
vi - si
om - ni - um,
et in vi - si-
bi - li - um om - ni - um
3
et ex pa - tre na - tum
an - te om - ni - a sae - cu-
la:
De - um de De - o,


lumen de lu-mi-ne, De - um ve - rum de
De - o ve - ro, 2 ge-
- ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti-
a - lem Pa - tri per quem
om - ni - a fa - cta sunt. Qui
prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter



Eines kleinen Werkes von H. sei jetzt noch gedacht, welches obwohl nur zwanzig Takte umfassend, doch eine gleich große, wenn nicht gar noch größere Popularität erlangt hat als die Schöpfung und die Jahreszeiten. Es ist dies die zur öster-

reichischen Volkshymne gewordene Melodie „Gott erhalte Franz den Kaiser“, zu welcher jetzt auch das Hoffmann von Fallerslebensche „Deutschland, Deutschland über Alles“ gesungen wird. Es ist bemerkenswert, daß H. der einzige große Komponist ist, welcher eine Nationalhymne geschaffen hat; die übrigen glücklichen Schöpfer einer solchen Melodie haben außerdem kaum etwas von irgend welcher Bedeutung geschaffen, weder Karl Wilhelm, der Komponist der Wacht am Rhein, noch Rouget de l'Isle, von dem die Marseillaise herrührt, noch Henry Carey, dem man das „God save the king“ zuschreibt, ebenso wenig kennt man von Alexis Lvoff etwas anderes als die russische Volkshymne oder von Hartmann (dem Vater des mit 94 Jahren verstorbenen dänischen Komponisten J. P. E. Hartmann) irgend etwas außer dem Liede „König Christian stand am hohen Mast“ u. s. w.

Die Komposition der Jahreszeiten hatte dergestalt an dem Lebensmark des greisen Komponisten gezehrt, daß er nach Vollendung derselben sehr bald ein schwacher, müder Mann wurde; sogar sein geliebtes altes Pianoforte mußte er mit einem ganz leicht zu behandelnden Klaviere vertauschen, weil jenes für ihn zu schwer spielbar geworden war. Er blieb zwar immer noch einigermaßen tätig, bearbeitete für Thomson in Edinburg alte schottische Lieder, komponierte kleinere Sachen, aber die einst so eminente Schaffenskraft war gebrochen. Sein letztes Werk war das Streichquartett Nr. 83, nur aus Andante und Menuett bestehend. „Es ist mein letztes Kind,“ sagte H., „aber es sieht mir doch noch ähnlich.“ Zur Vollendung des begonnenen Werkes fehlten ihm die Kräfte! — Jedoch erlebte er noch manche Freude: die Kaiserin von Rußland dankte ihm für Uebersendung eines Heftes drei- und vierstimmiger Gesänge mit Pianoforte-Begleitung durch ein sehr huldvolles Antwortschreiben und durch Uebersendung eines kostbaren Ringes, der Magistrat

von Wien verlieh ihm am 10. März 1803 die große bürgerliche Ehrenmedaille, und übersandte ihm am 1. April 1804 das Diplom als Ehrenbürger von Wien; am 25. Juli 1808 empfing der Greis durch den russischen Botschafter eine goldene, 42 Dukaten schwere Medaille, welche die philharmonische Gesellschaft in St. Petersburg zu seinen Ehren hatte prägen lassen. Am 27. März 1808 erschien der Meister noch einmal bei einer Aufführung seiner Schöpfung im Universitätssaale; er ward — mit Pauken- und Trompetentusch empfangen — von einer Schar vornehmer Kunstfreunde Wiens bis auf seinen Platz geleitet, wo er dem Orchester gegenüber sich auf einen Lehnsessel niederließ. Gedichte zu seinem Preise wurden unter die Zuhörer verteilt. Bei der berühmten Stelle „und es ward Licht" brach das Auditorium wie stets in lautesten Jubel aus, und H. deutete mit den Händen nach oben, als wolle er sagen: das kommt von dort! Nach dem ersten Teile aber fürchtete er die weiteren Gemütsaufregungen, streckte die Hand wie segnend nach den Mitwirkenden aus und verließ den Saal. Collin, der Dichter der Tragödie Coriolan, zu welcher Beethoven die Ouvertüre schuf, beschreibt diesen Vorgang in folgenden Strophen:

> Laut hörte man des Lebewohles Wogen
> Geklatsch und Mitleidsruf zum Himmel dringen;
> Er aber wandte seinen Blick nach oben,
> Und dachte so sein volles Herz zu zwingen;
> Doch aufgeregt will sich der Sturm nicht legen
> Und reißt ihn fort. Umsonst ist all sein Ringen,
> Rasch sieht man vorwärts sich den Greis bewegen,
> Und als er nun der Pforte nah gekommen —
> Ausstreckt er seine Hand zum Vatersegen:
> Und alles weint! — Wohl wird er nie mehr kommen!

Aber auch Kummer blieb ihm in der letzten Zeit seines Lebens nicht dazu erspart. „Der unglückliche Krieg drückt

mich noch ganz zu Boden" sagte er, der mit ganzer Seele an seinem Vaterlande und seinem Kaiser hing, nachdem er von den Niederlagen der Oesterreicher in Bayern gehört hatte. Als am 10. Mai 1809 französische Truppen durch die seiner Wohnung nahe gelegenen Mariahilfer Linie in Wien einrückten, fielen mehrere Kartätschenschüsse, welche die Fenster und Türen seines Hauses erbeben ließen; während alle um ihn vor Angst zitterten, rief H. mit kraftvoller Stimme: „Kinder, fürchtet euch nicht, wo H. ist kann euch kein Unglück treffen." Dann aber kam über ihn eine große Schwäche und nach und nach geriet er in einen fast bewußtlosen Zustand, der ihn von jetzt ab nur noch auf kurze Zeit verließ. In völliger Entkräftung, aber schmerzlos verschied er am 31. Mai in seinem 77. Lebensjahre. Seine Bestattung war infolge des Kriegszustandes in Wien nicht eine so feierliche und großartige wie sie unter anderen Verhältnissen zweifellos gewesen wäre. Indes zeigten die französischen Behörden den Tod des großen Tondichters in ehrfurchtsvoller Weise an, und am 13. Juni ward zu seinem Gedächtnisse das Mozartsche Requiem in der mit schwarzem Tuche ausgeschlagenen Schottenkirche aufgeführt.

Carl Maria von Weber

Unter den großen Tondichtern ist wohl kaum Einer, der sich einer größeren Popularität erfreut als der, dem diese Blätter gewidmet sind. Um Popularität ist es zwar eine eigene Sache; gar mancher Komponist hat eine Anzahl Lieder in die Welt gesandt, welche Jahre lang, vielleicht Dezennien hindurch von Groß und Klein, von Vornehm und Gering gesungen werden und hinsichtlich des äußeren Erfolges viel wertvollere Sachen weit überholen, aber — nach und nach wird das Publikum der Melodien überdrüssig, es entdeckt, daß sie fadenscheinig und trivial sind, und Lieder die eine Zeitlang reißenden Absatz gefunden hatten, sind dann binnen kurzem Makulatur geworden. Exempla sunt odiosa. Auf derartige vorübergehende Popularität wird freilich kein vornehmer Komponist eifersüchtig sein. Wenn aber zahlreiche Melodien aus Preziosa und Freischütz, wenn Lieder wie „Lützows wilde verwegene Jagd" u. A. nach acht und neun Dezennien noch im Munde des Volkes fortleben, so ist der Komponist, der sie geschaffen, und der nicht zum Volk herabgestiegen ist, sondern das Volk zu sich emporgehoben hat, wohl zu beneiden. Und, wahrlich, ein nach dieser Seite hin Beneidenswertester ist Carl Maria von Weber!

Die Familie W. kann ihren Ursprung bis auf den ums Jahr 1550 geborenen Dr. beider Rechte Johann Baptista W. zurückführen, welcher in noch jungen Jahren in den Ritterstand erhoben ward. Hier jedoch genügt es, den Lebenslauf

von W.s Vater zu skizzieren, der uns als eine markante aber leider wenig sympathische Erscheinung entgegentreten wird. Dieser, Franz Anton, im Jahre 1734 geboren, war ein geweckter, aber unruhiger Geist, hatte niemals ein Fachstudium betrieben, sondern je nach augenblicklicher Neigung herumdilettiert, namentlich in der Musik, für welche er entschieden Talent besaß. Eben dieses Talent, sein einnehmendes Aeußeres und sein kavaliermäßiges Auftreten erwarben ihm in seinem Leben häufig die Gunst der Menschen in auffallendem Grade; so zunächst die des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz, welcher ihn um jener Eigenschaften willen als Portepée-Junker in seine Garde einreihte, jedoch unter der Bedingung, daß er zugleich seine musikalische Begabung der Mannheimer Kapelle und dem Mannheimer Theater solle zugute kommen lassen. Diese letztere Forderung erfüllte er jedoch sehr ungenügend, während ihm das Soldatenleben außerordentlich behagte. So erwarb er sich dann gleichzeitig die Unzufriedenheit des Kurfürsten und das besondere Wohlgefallen seines unmittelbaren Vorgesetzten, des Generalmajors von Weichs, der ihn im Jahre 1756 zum Lieutenant ernannte und ihn den Feldzug mitmachen ließ. In der Schlacht bei Roßbach ward er leicht verwundet und auf eigenes Auraten des Generals von Weichs verließ er den Militärdienst, um zunächst eine recht mäßig dotierte Zivilstellung in Steuerwald im Hildesheimschen anzunehmen. Das Glück jedoch war dem jungen Manne ferner günstig, denn, kaum 24 Jahre alt, gelang es ihm, die schöne Tochter seines Vorgesetzten, des Hofkammerrates von Fumatti als Gemahlin heimzuführen.

Anna von Fumatti soll ein Mädchen von seltener Schönheit gewesen sein, daneben edel und vornehm in Haltung und Bewegungen. Bald nach dieser Verbindung starb der Vater und hinterließ dem jungen Paare ein hübsches Vermögen.

Ueberdies ließ man den jungen Mann, obgleich er durchaus nicht genügend vorgebildet war, in die Stellung des Verstorbenen einrücken, und somit ward Franz Anton von Weber in sehr jungen Jahren fürstbischöflicher Amtmann. Obgleich er dieser Stellung begreiflicherweise nicht eigentlich gewachsen war, gelang es ihm doch, sich neun Jahre in derselben zu behaupten, allerdings nicht ohne gelegentliche Intervention seines Protektors von Weichs, welcher mancherlei auszugleichen hatte. Als jener aber nach und nach immer lässiger in seinen Pflichten ward und sich wieder leidenschaftlich mit der Musik, die er so lange hatte ruhen lassen, zu beschäftigen begann, ward seine Stellung immer unhaltbarer, und so ward er derselben im Jahre 1768 enthoben, doch war ihm die Gunst des Fürstbischofs so treu geblieben, daß man ihm sowohl Titel wie Gehalt ließ. Bis zum Jahre 1773 verblieb er in Hildesheim; es waren ihm bis dahin schon acht Kinder geboren worden, und er beschäftigte sich jetzt fast ausschließlich damit, die älteren Kinder in der Musik zu unterrichten. Es war bei ihm zu einer Art fixen Idee geworden, daß eins seiner Kinder sich einmal als Wunderkind entpuppen müsse; bis dahin war aber ein solches noch nicht erschienen. Der Mangel an geregelter Tätigkeit, sowie die wiedererwachte Leidenschaft für Musik und Theater veranlaßten diesen seltsamen Mann endlich, sich im Jahre 1773 mit seiner ganzen Familie einer Schauspielertruppe anzuschließen, und ist es leicht begreiflich, daß dieser Entschluß seiner aristokratisch erzogenen und gesinnten Gattin großen Kummer verursachte. Wo sich die Webersche Familie während der nun folgenden sechs Jahre aufgehalten haben mag, ist niemals zu erforschen gewesen, und liegt daher die Vermutung nahe, daß Franz Anton W. als Mitglied oder Direktor einer wandernden Schauspielertruppe, seiner Frau zuliebe einen anderen Namen geführt habe. Man begegnet seinem Namen erst wieder im

Jahre 1778, und zwar als Musikdirektor bei der Reichsstädtischen Schaubühne in Lübeck. Er scheint inzwischen sein ansehnliches Vermögen, wahrscheinlich durch mißglückte Theater-Unternehmungen, verloren zu haben, denn er schreibt von Lübeck aus, daß er „als Mitglied eines Theaters, ohne den Anstand zu beleidigen, sparsam sein könne". Doch heftete sich wieder das Glück an seine Sohlen, denn ums Jahr 1779 ward er mit einem leiblichen Gehalte zum Konzertmeister des Fürstbischofs von Eutin ernannt, auch erhielt er später das Privilegium „Stadt- und Landmusik zu machen". Die Gebühren für das „Aufspielen bei Hochzeiten", „Anblasen der Gäste", „Blasen des Brautpaares in und aus der Kirche" 2c. waren nicht gering, und so gewährte dieses Privilegium eine gute Einnahme. In Eutin starb seine Gattin, die kaum das 48. Lebensjahr erreicht hatte. War nun auch dem alten W. das heißersehnte Wunderkind nicht geboren, so hatten sich doch seine ältesten Söhne Fridolin und Edmund, als beachtenswerte musikalische Talente erwiesen, und es ehrt immerhin den Vater, daß er nun darauf bedacht war, ihnen einen möglichst trefflichen Lehrer zu verschaffen. Zu dem Zwecke reiste er mit ihnen nach Wien, um für sie den Unterricht Joseph Haydns zu erbitten, welcher sich in der Tat bereit erklärte, diesen Wunsch zu erfüllen. Edmund wurde einer seiner Lieblingsschüler, und nahm Haydn denselben später in die Esterhazysche Kapelle auf. In Wien fand der Vater eine vorzügliche Unterkunft für seine beiden Söhne bei der Familie von Brenner, und für sich — in der siebzehnjährigen Tochter Genovefa seine zweite Gattin! Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß die Persönlichkeit des nunmehr fünfzigjährigen Mannes beim ersten Verkehr etwas ungemein Anziehendes und Bestechendes gehabt haben muß, denn sonst wäre diese Verbindung und die Einwilligung seitens der Eltern kaum zu fassen. Trauzeugen bei

dieser seltsamen Ehe waren der Hofschauspieler Lange (Mozarts Schwager) und der Kapellmeister Righini. Franz Anton führte nun seine junge Frau nach Eutin und hier war es, wo ihnen im Jahre 1786 ein Knäblein geboren ward, welches in der Taufe die Namen Carl Maria Friedrich Ernst erhielt. Wie sehr aber der Vater es verstanden haben muß, sich, trotz seiner zum Teil dunkeln Vergangenheit, selbst in den höchsten Kreisen beliebt zu machen, geht schon daraus hervor, daß die Taufzeugen des Knaben die verwittwete Gemahlin des Herzogs Friedrich August und der Prinz Carl von Hessen waren. Seltsamerweise schwebt — ähnlich wie bei Haydn und Beethoven — eine Unsicherheit über den Geburtstag Carl Marias, denn das Kirchenbuch in Eutin verzeichnet den 20. November als seinen Tauftag, demgemäß er, da bei den Katholiken die Taufe stets am ersten oder zweiten Tage nach der Geburt stattfand, am 18. oder 19. November geboren sein müßte. Dagegen hat der Vater stets den 18. Dezember als den Geburtstag Carl Marias genannt. Immerhin soll die Art und Weise wie der Tauftag in das Kirchenbuch eingetragen ist darauf hindeuten, daß ein Schreibfehler nicht ausgeschlossen ist, und somit hat man schließlich den 18. Dezember als Geburtstag angenommen. Nach manchen unliebsamen Vorgängen, die hier übergangen werden dürfen, verließ der unruhige Mann im Jahre 1787 wieder die Stadt, wo es ihm acht Jahre hindurch verhältnismäßig gut ergangen war, um nun abermals mit seiner ganzen Familie ein Wanderleben als Theaterdirektor zu führen. Trotz dieses Wanderlebens ward dem jüngsten Sohne, unserem Carl Maria, eine den Umständen nach gute Erziehung zuteil, da seine kränkliche Mutter ihn zärtlich liebte und ihm ihre ganze Aufmerksamkeit zuwandte, während der Vater eifrig bemüht war, die Eigenschaften eines Wunderkindes in ihm zu entdecken. Leider war der Knabe

sehr kränklich, sodaß er u. A. infolge eines Hüftenleidens erst mit vier Jahren gehen lernte. Trotzdessen soll er heiteren Temperaments gewesen sein, und nur der unausgesetzte Musikunterricht, mit dem er vom Vater förmlich gepeinigt wurde, machte ihn oft unmutig und unglücklich. Für seine spätere Entwickelung als dramatischer Komponist waren jedoch die Eindrücke, welche er in so jungen Jahren in sich aufnahm von unberechenbarem Nutzen, denn als Sohn eines Theaterdirektors kam er in frühester Jugend schon mit allem zum Mechanismus der Bühnentechnik Gehörigen in Berührung, und solcherweise lernte er spielend und fast unbewußt was dem Opernkomponisten zu kennen und zu wissen nötig ist, was aber derjenige, der nicht in solcher Lage war, vielleicht niemals trotz heißen Bemühens erlernt. Zuweilen quälten den Vater Zweifel an dem musikalischen Talente seines Jüngsten, und dann ließ er ihm, wo sich die Gelegenheit bot, wie z. B. in Nürnberg, Unterricht im Zeichnen und Malen, ja sogar im Kupferstechen geben. Das Wanderleben hatte die Familie Weber endlich auch einmal nach Hildburghausen geführt, und hier trennte sich Franz Anton — man weiß nicht sicher aus welchen Gründen — von seiner Truppe. Wahrscheinlich durch die Verhältnisse gezwungen, lebten sie hier bescheiden und eingezogen, doch ward dem kleinen Carl Maria hier das Glück zuteil, in dem zwar noch jungen, aber ernsten Kammermusiker Johann Peter Heuschkel einen verständigen Lehrer zu finden, der ihm den ersten gründlichen, methodisch fortschreitenden Unterricht gab. Welche Dankbarkeit der Schüler ihm dafür bewahrte, ersehen wir daraus, daß W. nach vielen Jahren in den Aufzeichnungen über sein Leben das Folgende schreibt: „Den wahren, festen Grund zur künftigen, deutlichen und charaktervollen Spielart auf dem Claviere und gleiche Ausbildung beider Hände, habe ich dem braven, strengen und eifrigen Heuschkel

in Hildburghausen (1796 und 1797) zu verdanken.“ Lange aber sollte er diesen Unterricht nicht genießen, denn schon im Herbste des Jahres 1797 regte sich in dem Vater wieder der Wandertrieb, und vor allem die unbezwingliche Leidenschaft für das Komödiantenleben, infolge deren er mit seiner Familie nach Salzburg übersiedelte, um die Leitung des dortigen Theaters zu übernehmen. Hier nun bot sich die Gelegenheit, in dem damals bereits sechzigjährigen Michael Haydn einen zweiten trefflichen Lehrer zu gewinnen. Es ist ein schöner Beweis für Carl Marias guten Charakter, daß er eifrig bemüht war, seinem alten, etwas trockenen Lehrer durch Fleiß und Aufmerksamkeit Freude zu bereiten, während er andererseits seinem früheren Lehrer eine rührende Liebe und Dankbarkeit bewahrte, wie dies aus dem folgenden Briefe hervorgeht:

„Hochedelgeborner Herr Kammer Musikus.
Mein theuerster, geliebtester Lehrer.

Der eintretende Neue Jahres Wechsel erinnert mich an die Pflicht, Ihnen mein theuerster Lehrer meinen herzinnigsten Glückwunsch abzustatten, der Himmel erhalte sie noch lange Jahre im besten Wohlsein, noch habe leider keinen so guten Lehrer gefunden, als ich an Ihnen verlohren, und habe wegen diesem, was ich von ihnen gelernt, schon Oft große Ehre eingeärndet. nach vieler Mühe hat es endlich mein Hr. Vater dahin gebracht, daß ich dieses Neue Jahr bei Hr. Capell Meister Michel Haydn den Contrapunkt anfange, da er mich auf seinem Zimmer das Concert von Kotzeluch einige Variazionen, etwas von Righini libern und ein Recitativ aus dem Tod Jesu spielen gehört, und großen Beifall gegeben hat, es ist ein Glück für mich denn er nimt sonst keine Schüler mehr an weil er gar zu viel zu thun hat. lieber Hr. Heuschkel, vergessen Sie mich ja nicht, so wie ich ewig an sie Gedenke. Darf ich bitten

die Einlage an Hr. Tertius zu bestellen. Der ich in Erwartung einer baldig gütigen Antwort zeitlebens mit wahrer Achtung bin

Ihr

getreuer Schüler Carl von Weber.

Salzburg den 28. Xbris 1797."

In einer Nachschrift, welche der Vater hinzufügt, gibt derselbe seine Adresse folgendermaßen an: „Addresse: Hr. Major F. A. Bar. von Weber Salzburg."

Da der alte Weber weder Baron war, noch je Major geworden ist, so ersieht man allein hieraus, wie wenig genau er es mit der Wahrheit nahm, wenn er glaubte einen besonderen Nimbus um sich oder einen der Seinen verbreiten zu müssen. So nannte er z. B. seinen Sohn Carl Maria später stets einen Schüler „Haydns", um durch Hinweglassung des Vornamens „Michael" die Welt glauben zu machen, daß sein Sohn ein Schüler des großen Joseph Haydn sei!

Das Theaterunternehmen in Salzburg schlug aber fehl, die Geschäfte gingen schlechter und schlechter, und infolgedessen ließ der Vater seinen Mißmut rücksichtslos an seiner Familie aus; die an sich leidende und durch die traurigen Verhältnisse niedergedrückte junge Frau ward kränker und kränker, und schon am 15. März 1798 stand der zwölfjährige Carl Maria am Grabe seiner zärtlich geliebten Mutter. Nun übernahm die brave Tante des Knaben, die ziemlich bejahrte Adelheid von Weber die Erziehung desselben. Die unverkennbaren Fortschritte, welche dieser unter der strengen Führung Michael Haydns machte, steigerten in dem Vater von neuem die Begierde, seinen Sohn der Welt als Wunderkind zu proklamieren, und als nun gar der Meister gelegentlich erklärte, daß er mit sechs Fugen seines Schülers recht zufrieden sei, ließ der Vater dieselben sofort drucken. Sie erschienen unter dem Titel „Sechs

Fughetten" mit einer Widmung an seinen Bruder Edmund in folgendem Wortlaut: „Dir als Kenner, als Tonkünstler, als Lehrer, und endlich als Bruder weyhet, im elften Jahre seines Alters, die Erstlinge seiner musikalischen Arbeit dein Dich liebender Bruder

Carl Maria von Weber."

Salzburg 1. Sept. 1798.

Es ist charakteristisch für den Vater, der diese Dedikation sicherlich stilisiert, mindestens beeinflußt hat, daß der Sohn sein Alter um ein Jahr zu gering angeben mußte. Immerhin fand dies Erstlingswerk bald darauf in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung eine günstige Beurteilung, und Robert Schumann ehrte dasselbe dadurch, daß er es seinerzeit für die Beilagen der von ihm gegründeten Neuen Zeitschrift für Musik neuerdings stechen und erscheinen ließ. Als das Theaterunternehmen in Salzburg infolge des näher und näher rückenden Kriegslärmens immer unhaltbarer wurde, siedelte der alte Herr mit seiner Familie nach München über. Hier lebte ein Schüler Michael Haydns, der Musiktheoretiker und Klavierlehrer Joseph Grätz, welchen jener sehr hochschätzte, und dem er deshalb seinen jungen, vielversprechenden Schüler Carl Maria anempfohlen hatte. Trotzdessen zeigte sich Grätz nicht willfährig, den Unterricht selbst zu übernehmen, sondern empfahl seinen Schüler Joh. Nepomuk Kalcher. Dieser erklärte sich bereit und gewann einen besonderen Einfluß auf seinen Zögling, indem er auf die Eigentümlichkeit und die Neigungen desselben, die schon jetzt nach der Oper gravitierten, mehr Rücksicht nahm als die bisherigen Lehrer Heuschkel und Haydn. Dennoch ersparte er ihm nicht den strengen Lehrgang, ohne den niemand bis zur Meisterschaft gelangt. In späteren Jahren erkannte W. dies durch folgende Woite an: „Dem klaren,

stufenweis fortschreitenden, sorgfältigen Unterrichte des Letzteren (Kalcher) danke ich größtenteils die Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauche der Kunstmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen, vierstimmigen Satz, die dem Tondichter so natürlich werden müssen, soll er rein sich und seine Ideen auch dem Hörer wiedergeben können, wie dem Dichter Rechtschreibung und Sylbenmaß." Außerdem erhielt der junge Künstler Gesangunterricht von dem zu jener Zeit berühmten Sänger und Gesangsmeister Valesi (eigentlich Wallishauser). Bald lagerten bei Kalcher eine ganze Anzahl von Kompositionen seines fleißigen Schülers und zwar die fertigen Partituren einer Messe, einer Oper „Die Macht der Liebe und des Weines", einer Posse mit Musik, und Instrumentalkompositionen verschiedenster Art, sodaß Kalcher, erfreut über das Talent und den Fleiß seines Schülers, diesen Werken einen besonderen Schrank einräumte, welcher jedoch später in unaufgeklärter Weise einem kleinen Brande, der im übrigen keinen Schaden anrichtete, zum Opfer fiel. Somit sind alle diese Jugendwerke Webers vernichtet. Der Vater, welcher stets geneigt war, die Erzeugnisse seines Sohnes zu überschätzen, hatte mittlerweile fortwährend Anstrengungen gemacht, um für jene Werke einen Verleger zu finden, doch gelang es ihm nicht; dagegen machte er zufällig die Bekanntschaft von Alois Senefelder, welcher gerade die Erfindung des Steindrucks gemacht hatte, die den alten Herrn geradezu begeisterte, weil er in dieser Erfindung diejenige Vervielfältigungsmethode gefunden zu haben glaubte, durch welche er die Kompositionen seines Sohnes auf billige Weise herstellen könnte; zugleich träumte er dann von eitel Ruhm und großem Gewinn. Es gelang ihm auch seinen Sohn dergestalt für diese Erfindung zu interessieren, daß dieser nicht allein mit größtem Eifer selber zu lithographieren begann, sondern sogar gemeinschaftlich mit seinem Vater eine verbesserte

Steindruckpresse konstruierte. Ein Ergebnis seiner Fertigkeit im Lithographieren war die eigenhändige Herstellung eines Variationenheftes seiner Komposition, welches unter folgendem Titel erschien:

„VI Variationen für's Clavier und Pianoforte, dem Herrn Johann Nepomuk Kalcher, berühmten Claviermeister und Compositeur gewidmet und componirt von Carl Maria von Weber. No. I.

München, beim Verfasser."

Die Kritik lobte aber weder die Komposition noch die Herstellung derselben.

Ueber den Aufenthalt der Familie Weber vom Ende des Jahres 1798 bis zum Februar 1800 schwebt wieder einmal ein bis dahin nicht aufgehelltes Dunkel. Mutmaßlich hatte man sich auf Reisen begeben, weil der Vater einen Aufenthaltsort suchte, wo er mit Erfolg eine Steindruckerei eröffnen könnte. In Freiberg i. S. begegnen wir den Webers wieder; in dieser Stadt, welche durch ihre Bergakademie einen Weltruf gewonnen hatte, glaubte der Vater den geeigneten Platz gefunden zu haben. Man mußte indes wieder nach München zurück, um die daselbst zurückgelassenen Maschinen und Geräte nach Freiberg überzuführen, und so sehen wir Vater und Sohn im Mai 1800 wiederum in München. Im August traten sie die Rückreise nach Freiberg an, welche sich übrigens, vielleicht weil sie Einnahmen nötig hatten, zu einer Kunstreise gestaltete, denn der junge Klaviervirtuose ließ sich unterwegs, in Gotha, Erfurt und Leipzig in Konzerten hören, und zwar mit einhelligem Beifall. Somit hatte denn auch die Liebe zur Musik, welche auf längere Zeit durch das Interesse für die Steindruckerei zurückgedrängt worden war, wiederum die Oberhand gewonnen, und als nun in Freiberg der Theaterdirektor Ritter von Steinsberg dem jungen Künstler einen Operntext zur Komposition

anvertraute, da machte sich dieser mit Feuereifer an die Aufgabe, und binnen kurzer Zeit war die Arbeit vollendet; den zweiten Akt schrieb er, seiner eigenen Aufzeichnung gemäß, in 10 Tagen. Die Oper hieß „Das stumme Waldmädchen" und erlebte ihre erste Aufführung in Chemnitz. Von einem nachhaltigen Erfolge ist nichts bekannt geworden, dagegen ist es erwiesen, daß sie in Freiberg weder beim Publikum noch seitens der Kritik eine günstige Aufnahme fand. Hatte schon die großsprecherische Ankündigung:

„Das Waldmädchen." Romantisch-komische Oper in 2 Aufzügen vom Ritter von Steinsberg, in Musik gesetzt und ihrer kurfürstl. Durchlaucht Marie Amalie Auguste regierenden Kurfürstin von Sachsen in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Carl Maria Baron von Weber, 13 Jahre alt, einem Zöglinge Haydns."

verstimmend gewirkt, so trug überdies eine saloppe Aufführung zu jenem unerwünschten Resultate bei. Immerhin war die Kritik in Nr. 2 der Freiberger gemeinnützigen Nachrichten keine unfreundliche, denn es heißt darin u. a.: „Die Musik erhielt nicht ganz den Beifall den sie verdient, wenn man billige Rücksichten nimmt. Freilich darf man sie mehr nur als Blüten betrachten, die erst in der Folge schöne und reifere Früchte versprechen," und es macht daher einen höchst unerquicklichen Eindruck, daß der „13jährige", in Wahrheit aber 14jährige Komponist eine von Selbstüberschätzung und Uebertreibungen strotzende Gegenerklärung veröffentlichte. Selbstverständlich war dieselbe vom Vater verfaßt und nur von dem Sohne unterzeichnet worden, aber immerhin mag ein solches Gebaren des Vaters einen nachteiligen Einfluß auf das jugendliche, eindrucksfähige Gemüt Carl Marias ausgeübt haben und darf wohl als triftige Entschuldigung gelten, wenn später

aus dem Jugendleben des großen Tondichters dies oder jenes der Wahrheit zuliebe berichtet werden muß, was ihn nicht in dem vorteilhaftesten Licht erscheinen läßt. In seinen späteren Jahren nannte Weber selber diese Jugendoper „ein höchst unreifes und nur hier und da nicht ganz an Erfindung bares Produkt“. Sie soll jedoch, ins Böhmische übersetzt, in Prag gegeben worden sein; sicher ist es, daß sie unter dem Titel „Das Mädchen im Spessartwalde“ im Dezember 1804 im Theater der Leopoldstadt in Wien acht Vorstellungen erlebte.

Nach einer kurzen Lebensperiode, die wieder einmal in Dunkel gehüllt ist, treffen wir Vater und Sohn abermals in Salzburg, wo sie bis zum Juli 1802 blieben. Diesen Aufenthalt benutzte Carl Maria, um unter der Aufsicht Michael Haydns die zweiaktige Oper „Peter Schmoll und seine Nachbarn“ zu komponieren, über welche sich dieser in folgender überaus günstiger Weise vernehmen ließ.

„Salzburg am 2. Juni 1802.

Mit wahrem Vergnügen habe ich gestern einer freundschaftlichen Probe der von meinem lieben Zöglinge Herrn Carl Maria von Weber komponierten Oper: „Peter Schmoll und seine Nachbarn“ beigewohnt und kann nicht anders, als mit Wahrheit und meiner Einsicht und vollkommenen Ueberzeugung gemäß attestiren, daß diese Oper mannhaft und vollkommen nach den wahren Regeln des Contrapunktes bearbeitet, mit vielem Feuer und mit Delikatesse und dem Texte ganz angemessen von ihm componirt und daß derselbe zugleich ein ganz ausgezeichnet starker Clavierspieler dieser Zeit sei und daher es für gerecht und billig finde, diesen meinen lieben Zögling der ganzen musikalischen, gefühlvollen Welt zur besten Aufnahme zu empfehlen.

Michael Haydn.“

Die kleine Oper wurde im März 1803 in Augsburg zur Aufführung gebracht, ohne jedoch einen nennenswerten Erfolg zu erringen. Bis auf die Gegenwart ist nur etwa die Ouverture gekommen, der man im Klavierarrangement wohl hie und da begegnet. Sie ist, obwohl durchaus homophon, doch nicht ohne Geschick gemacht, freundlich in der Erfindung, auch nicht ohne dramatische Accente, und enthält schon manche derjenigen Lieblingswendungen W.s, welche ihm so durchaus eigentümlich sind. Während dieses Aufenthaltes in Salzburg entstanden die „Six petites pièces pour Piano à quatre mains op. 3“, welche noch heute, als anmutender Unterrichtsstoff, vielfach benutzt werden. Nun wurde von dem Vater zunächst eine Reise nach Norddeutschland geplant und auch im Jahre 1802 zur Ausführung gebracht. W. schreibt: „1802 machte mein Vater eine musikalische Reise mit mir nach Leipzig, Hamburg, Holstein 2c., wo ich mit dem größten Eifer theoretische Werke sammelte und studirte.“ In Eutin, W.s Geburtsort, woselbst sich Vater und Sohn im Oktober dieses Jahres aufhielten, faßte der greise Dichter Johann Heinrich Voß eine große Zuneigung zu dem nunmehr sechzehnjährigen jungen Komponisten, der sich später durch die Komposition manches Voßischen Gedichtes dankbar erwies für des ehrwürdigen Mannes Sympathie. Ein durchaus genialer Wurf ist W.s humorvolle Komposition des Voßischen Kirmeßliedes: „Sagt mir an, was schmunzelt ihr!“ Im Juni 1803 treffen wir die Wandervögel endlich in Wien. Mozart, der kaum zwei Jahre tot, stand im allerfrischesten Angedenken, Beethoven regte schon mächtig seine Adlerschwingen und Haydn stand auf dem Gipfel seines Ruhms; es muß uns jetzt wunderbar erscheinen, daß neben solchen Geistesheroen ein Mann eine große Rolle spielen konnte, von dessen zahlreichen Werken sich nicht ein einziges bis auf den heutigen Tag hat erhalten können. Dieser Mann war

der Abt Vogler, ein tüchtiger Orgelspieler und guter Theoretiker, an dessen Namen sich aber stets die Vorstellung eines Charlatans knüpft. An diesen Herrn, der selber die Messe zelebrierte, während vom Chore seine eigene Missa ertönte, und der es gar wunderbar verstand, seine Person überall ins hellste Licht zu stellen, und der vielleicht gerade deshalb dem Franz Anton v. W. so besonders imponierte, wandte dieser sich nun, um ihn als Lehrer für seinen Sohn zu gewinnen. Es scheint, daß dem Abt Vogler die wahlverwandtschaftliche Natur des alten W. sofort sympathisch erschienen ist, denn er, der vielumworbene und hochmütige Mann, erklärte sich rasch und freundlich bereit, den Wunsch zu erfüllen. Das große Talent Carl Marias erkannte er sofort, gleichzeitig aber auch, daß dieser dazu neigte, sein Talent durch Unternehmungen, die einstweilen noch über seine Kräfte gingen, zu verflüchtigen, während er andererseits sich vor kleineren, aber ernsten und strengen Aufgaben scheute. Es konnte ja der ungünstige Einfluß des hochfahrenden, nur dem äußeren Erfolg zustrebenden Vaters auf eine so weich angelegte Künstlernatur, wie die Carl Marias war, garnicht ausbleiben. Seinen Zögling wieder auf den rechten Weg gebracht zu haben, ist ein Verdienst des Abts Vogler, dessen Anerkennung man ihm nicht vorenthalten darf. W. selbst erkannte dies später selbst durch folgende Worte an: „Auf Vogler's Rath gab ich, nicht ohne schwere Entsagung, das Ausarbeiten größerer Dinge auf und widmete beinahe zwei Jahre (?) dem emsigsten Studium der verschiedenartigsten Werke großer Meister, deren Bau, Ideenführung und Mittelbenutzung wir gemeinschaftlich zergliederten, und ich in einzelnen Studien zu erreichen und mir klar zu machen suchte." Von der maßlosen Eitelkeit Voglers zeugt es übrigens, daß er vorzugsweise seine eigene Oper „Samori" als Basis seines Unterrichts betrachtete und daß W. an seiner

Partitur die Form, Instrumentierung u. s. w. studieren und schließlich auch den Klavierauszug von Samori anfertigen mußte! An freien Kompositionen schuf W. in Wien sehr wenig, und dies Wenige bestand, abgesehen von einigen Liedern, aus zwei Heften Klaviervariationen über Themen von — Abt Vogler! Gar manche Melodie ist nur dadurch auf die Nachwelt gekommen, daß ein großer Meister sie variiert hat, und vielleicht hat Vogler eine dunkle Ahnung davon gehabt, daß auch seine Melodien nur durch Weber auf die Nachwelt kommen würden. Jedenfalls muß jener sehr bald die ungewöhnlich vielseitige Begabung seines Schülers erkannt haben, denn im Jahre 1804 empfahl er den erst achtzehnjährigen Jüngling als Theaterkapellmeister nach Breslau. Als solcher bezog dieser den sehr mäßigen Gehalt von 600 Talern, und nachdem er schon in Wien etwas zu tief in den Strudel des Lebens hinabgetaucht sein mag, war das Leben und Treiben in Breslau gewiß nicht dazu angetan, den jungen, lebenslustigen Mann auf solidere Bahnen zu leiten. Der reiche und genußsüchtige schlesische Adel hielt sich während der Wintermonate meistenteils in Breslau auf, brachte locker Sitten mit und machte das Leben teuer; dazu kam, daß dem Vater, der sich hier mit Kupferstecherei beschäftigte, gar manche leidenschaftlich ins Werk gesetzte Unternehmung fehlschlug, kurzum — durch allzu lustiges Leben und andere Mißstände geriet W. derartig in Schulden, daß er viele Jahre unter deren Last seufzte und erst sieben Jahre vor seinem Tode imstande war, sie vollständig zu tilgen. Auch in Breslau ward eine Oper begonnen, die jedoch niemals zur Vollendung kam. Sie war „Rübezahl" betitelt und behandelte die bekannte Sage von diesem Berggeiste, der seinen Sitz in Schlesiens Bergen hat; vollendet wurden nur die Ouvertüre, ein Geisterchor, eine Arie und ein Quintett. Später unterzog W. die Ouvertüre einer Umarbeitung, und jetzt ist sie uns bekannt

unter dem Namen Ouvertüre zum „Beherrscher der Geister". Sie kann unmöglich mit W.s Meister-Ouvertüren (Freischütz, Oberon, Euryanthe, Jubel-Ouvertüre) auf eine Stufe gestellt werden, ist aber immerhin ein frisches, wirkungsvolles Orchesterstück. Auch die Ouvertüre zu „Turandot" (ursprünglich „Ouverture Chinesa" genannt) entstand in Breslau; sie ist auf eine angeblich echt chinesische, allerdings sehr spröde Melodie gebaut, entbehrt aber leider einer wirklich thematischen, kontrapunktischen Verarbeitung, vielmehr hat der jugendliche Komponist sich darauf beschränkt, das Thema gelegentlich in den Baß zu verlegen, dasselbe verschiedenartig zu harmonisieren und zu instrumentieren. Das Werkchen ist daher nur als ein amüsantes Capriccio zu betrachten. Weber dirigierte während seiner Stellung in Breslau folgende, damals gangbare und in hohem Ansehen stehende Opern: „Axur" von Salieri, „Elise" von Peter von Winter, „Corsar aus Liebe" von Weigl, „Gulnare" von Süßmayer, „Fanchon" von Himmel, „Die schöne Müllerin" von Païsiello, „Camilla" von Paër, „Tamerlan" von Reichardt, und „Don Juan" von Mozart. Selbstverständlich war W. zu dieser Zeit noch nicht der vollendete Dirigent, der er in späteren Jahren geworden ist, und die Kritik fand manches an seinen Leistungen auszusetzen, tadelte auch die von ihm eingeführte neue Aufstellung des Orchesters. Die Theaterdirektion selbst war mißmutig geworden, weil W. eine Aufbesserung des Gehaltes mancher Orchestermitglieder und das Engagement einiger bedeutenderer Opernmitglieder verlangt hatte, während die Einnahmen nicht Schritt gehalten hatten mit dem vergrößerten Gagenetat; somit ward W.s Stellung mit der Zeit unbehaglich. Als nun W. einmal fast zwei Monate lang das Bett hüten mußte infolge eines tückischen Zufalls, der ihm unter Umständen das Leben hätte kosten können, benutzte man am Theater diese Zeit, um den status quo ante

wieder einzuführen. Infolgedessen reichte W., der namentlich empört war über die inzwischen erfolgte Entlassung des von ihm besonders hochgeschätzten Geigers Dozer, seine Entlassung ein. Jener Unglücksfall aber, welcher für W. so verhängnisvoll hätte werden können, war folgender: W. hatte seinen Freund Berner (Komponist des weitberühmten Männerchores „Rasch von seiner Lagerstatt") gebeten, ihn abends zu besuchen, da er sich sehne, ihm seine soeben vollendete Ouvertüre zu „Rübezahl" vorzuspielen; Berner verspätete sich um mehrere Stunden, ging aber trotzdem zu ihm hinauf, weil er sein Zimmer von der Straße aus erleuchtet gesehen, er klopft, aber es ertönt nicht das gewohnte freundliche „herein", verwundert darüber tritt er leise ins Zimmer, sieht die Lampe auf dem Tische brennen, das Klavier geöffnet, aber keinen Freund Weber; da stolpert er über etwas, das auf dem Fußboden liegt, es ist der anscheinend leblose Körper seines Freundes! So rasch als möglich sorgte Berner für ärztlichen Beistand und bald erkannte man die Ursache des Unfalles; beim Arbeiten war es dem weltvergessenen Komponisten frostig geworden, er hatte eiligst nach einer Weinflasche gegriffen um zur Erwärmung einen herzhaften Schluck zu tun, aber die Flasche enthielt — Salpetersäure, welche der Vater bei seinen Kupferstecherarbeiten nötig hatte. Weber war vor Schmerzen bewußtlos geworden, vom Stuhl gesunken und wäre vielleicht verloren gewesen, wenn nicht B. noch im rechten Augenblicke gekommen wäre. Selbstverständlich war die ganze Mundhöhle und das Innere der Luftröhre verbrannt und W. hatte ein langwieriges und schmerzhaftes Krankenlager zu bestehen. Sein ganzes Leben hindurch bewahrte W. seinem Freunde innige Dankbarkeit und nannte ihn stets seinen Lebensretter.
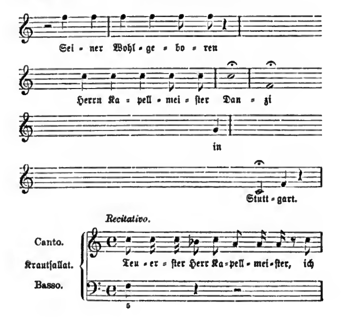
Nachdem nun W. im Mai 1806 seine Stellung als Theaterkapellmeister in Breslau hatte aufgeben müssen, war er

um des Erwerbes willen aufs Unterrichten angewiesen, und sein gutes Glück wollte es, daß er die Hofdame der Herzogin Louise von Würtemberg, ein Fräulein von Belconde als Schülerin gewann, welche, von seinem Talente entzückt, sich lebhaft bemühte, den armen jungen Künstler aus seiner bedrängten Lage zu befreien. Es gelang ihr auch die Bekanntschaft W.s mit dem Herzog Eugen Friedrich von Würtemberg, einem leidenschaftlichen Musikfreunde, zu vermitteln. Dieser, ein anderer Fürst Esterhazy, hielt sich auf seiner Besitzung Karlsruhe in Schlesien eine eigene Kapelle und sogar eine eigene Operngesellschaft, fand Wohlgefallen an dem jungen Künstler und lud ihn ein, auf unbestimmte Zeit sein Gast zu sein, ohne ihm irgend welche Verpflichtungen aufzuerlegen. Ihm ward Wohnung in einem der herzoglichen Kavalierhäuser angewiesen, und als der edle Fürst erfuhr, daß W.s Vater und Tante in bedrängten Verhältnissen in Breslau zurückgeblieben waren, ließ er auch diese nach Karlsruhe kommen und sorgte für sie ebenfalls. Hier also war W. ein gern gesehener Gast, der mittags und abends regelmäßig zur herzoglichen Tafel herbeigezogen ward, und der, um seine Dankbarkeit zu bezeigen, sich bei den musikalischen Soiréen mit Eifer nützlich zu machen suchte. So komponierte er für des Fürsten Kapelle zwei Symphonien und ein Konzert für Horn, zu welchem der in Karlsruhe engagierte vortreffliche Hornist Dantrevaux die Veranlassung gegeben hatte. Lange aber sollte der schöne Traum, den W. hier träumte, nicht währen, denn die Abberufung des Herzogs zur Armee, die traurigen Zustände in Deutschland infolge des Falles von Danzig, der Schlacht bei Eylau und der zahllosen anderweitigen Schicksalsschläge machten die Auflösung der Karlsruher Kapelle nötig. Der Fürst aber verschaffte seinen Kapellmitgliedern Stellen im Zivildienste und empfahl auch W. dem Herzog Ludwig, seinem

Bruder, der sich bereit erklärte, ihn als seinen Sekretär anzustellen. Obgleich diese Stellung nichts mit der Kunst zu schaffen hatte, glaubte W. doch, da er stellen- und mittellos war, sie annehmen zu müssen. Nach einer mühseligen Reise, auf der er sich, so oft es gelingen wollte, durch Konzertgeben weiter zu helfen suchte, traf er endlich am 17. Juli 1807 in Stuttgart ein. Es folgt nun eine Periode in W.s Leben, über welche man möglichst rasch hinweggleiten möchte, weil er in dieser Zeit nicht ohne eigene Schuld in Wirrnisse geriet, die ihn auf abschüssige Bahn führten, mindestens ihn zum Mitwisser der schändlichen Taten des Herzogs machten. Am württembergischen Hofe herrschte zu jener Zeit ein wüstes Treiben, und die Sittenlosigkeit gehörte sozusagen zum guten Ton. Da der Herzog allen noblen Passionen in ausgiebigem Maße frönte, so genügte sein jährliches Einkommen von 57000 Gulden längst nicht für seinen luxuriösen Haushalt, und nachdem der König wiederholt die Schulden seines Bruders getilgt hatte, um die Ehre des königlichen Hauses zu erhalten, weigerte er sich dessen schließlich standhaft; somit griff der Herzog jetzt zu verzweifelten Mitteln, um seine Finanzen wieder in die Höhe zu bringen. Zu jener Zeit war in Württemberg die allgemeine Wehrpflicht eingeführt, und mit großer Strenge ward darüber gewacht, daß sich keiner dieser Pflicht entziehe; einzig und allein der am königlichen Hofe Bedienstete war vom Militärdienste befreit. Somit verkaufte der Herzog heimlich gegen hohe Summen Stellen an seinem Hofe, die in Wahrheit garnicht existierten, und W. mußte ihm bei diesem Schacher helfen, machte sich also zum Mitwisser und gewissermaßen zum Mitschuldigen. Zur Ehre W.s darf aber nicht verschwiegen bleiben, daß derselbe zuvor dem Herzoge einen uns erhaltenen eindringlichen Brief schrieb, in welchem er ihm vortreffliche Vorschläge machte, um seine Finanzen auf redliche Weise zu

ordnen. Da diese Vorschläge selbstverständlich auch eine gänzliche Reform und Einschränkung des gesamten Hofhaushaltes mit sich gebracht hätten, so ging der Herzog auf dieselben nicht ein, und W. war leider schwach genug, sich zu fügen, zumal er selber in die mißlichsten Verhältnisse geraten war, teils durch eigene Sorglosigkeit, teils durch Verschulden seines Vaters. Jene Geschäftsmanipulationen W.s konnten jedoch nicht lange verborgen bleiben, und da der eigentlich Schuldige über dem Gesetze stand, so mußte der arme W., der schließlich nur die Befehle seines Herrn ausgeführt hatte, die Schuld des hohen Herrn büßen. Er wurde in Haft genommen und nach kurzen Verhandlungen auf Lebenszeit aus Württemberg verwiesen. Gegenüber diesen unerquicklichen Tatsachen wirkt es erfreulich, wenn man erfährt, daß W. während dieser Stellung als Geheimsekretär des Prinzen dennoch mit Eifer an seiner neu unternommenen Oper Sylvana arbeitete, die Töchter des Herzogs sowie den Prinzen Paul in Musik unterrichtete, die musikalischen Abendunterhaltungen am prinzlichen Hofe leitete und außer der Oper noch die folgenden Werke schuf: „Der erste Ton, Musik zu Deklamation mit Orchester und Chor", Polonaise in Es-dur und Momento capriccioso für Klavier, und viele Lieder, darunter das noch heute viel gesungene „Der kleine Fritz an seine jungen Freunde". Ebenso spricht es für seinen von Haus aus vornehm gearteten Charakter, daß er sich in Stuttgart die dauernde Freundschaft und fast väterliche Zuneigung des um 15 Jahre älteren Kapellmeisters Franz Danzi, eines ebenso trefflichen Künstlers wie hochachtbaren Mannes erwarb, der ihn auch nach seiner Verbannung aus Württemberg nicht verleugnete, sondern ihm durch gewichtige Empfehlungen an hochangesehene Persönlichkeiten zu helfen und ihn zu fördern trachtete. Als Zeugnis für das schöne Verhältnis zwischen den beiden, im Alter so verschiedenen Männern mag

der folgende drollige Brief W.s an Danzi hier Platz finden. Derselbe zeugt gleichzeitig von dem, trotz aller der ärgerlichen und niederdrückenden Verhältnisse, die ihn quälten, nie versiegenden guten Humor Webers. Um die Scherze in diesem Briefe zu verstehen, muß man wissen, daß sich in Stuttgart ein Kreis von jungen lebensfrohen Männern gebildet hatte, der allerdings vorzugsweise dem Gott Bacchus opferte, indes immerhin so viele geistsprühende und witzige Männer besaß, daß selbst der ehrenfeste wohlbestallte Hofkapellmeister Danzi es nicht verschmähte, sich in diesen Klub aufnehmen zu lassen. Allen Mitgliedern wurde ein Spottname beigelegt und so hieß Danzi „Rapunzel", Weber aber „Krautsallat".



bren - ne vor Sehn-sucht Sie wie - der zu

Allegro agitato.
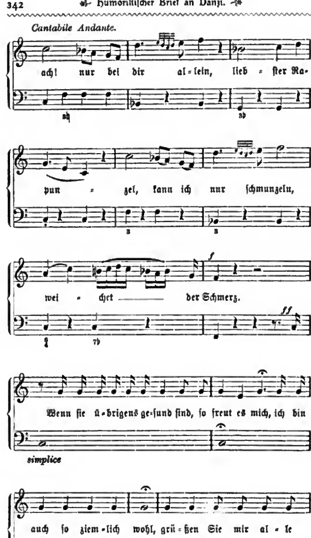
sehn. Mein Ver - lan - gen und mein
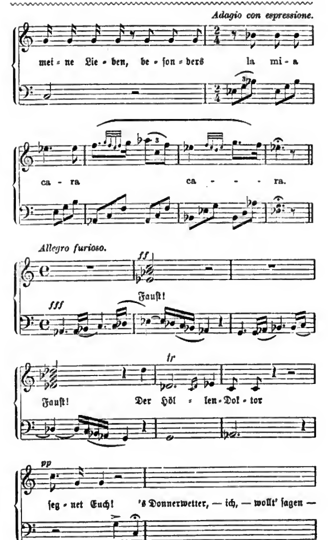
Ban - gen, und mein Wei - nen bei den
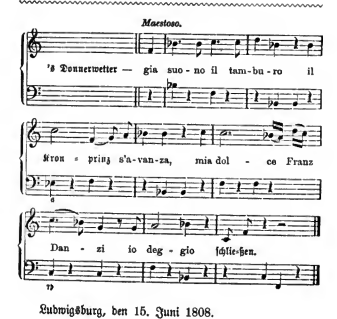
Pei - nen, oh - ne Sie, oh - ne

Adagio.

Sie, und Mu - sik zu sein. Ach! ach!


Cantabile Andante.
ach! nur bei dir al-lein, lieb-ster Ra-
pun-zel, kann ich nur schmunzeln,
wei-chet der Schmerz.
Wenn sie ü-brigens ge-sund sind, so freut es mich, ich bin
simplice
auch so ziem-lich wohl, grü-ßen Sie mir al-le


Adagio con espressione.
mei - ne Lie - ben, be - son - ders la mi - a
ca - ra ca - - - - ra.
Allegro furioso.
ff
fff
Faust!
tr
Faust! Der Höl - len - Dok - tor
pp
seg - net Euch! 's Donnerwetter, — ich, — wollt' sagen —



Ludwigsburg, den 15. Juni 1808.

Verharre mit schuldigstem

Reh-Spek

Eier Woll gebohrten

übergebener

Krautsallat.

Somit hatte der unheilvolle Aufenthalt in Stuttgart ein Ende mit Schrecken genommen. Herzog Ludwig, der nach diesen Vorfällen beim Könige in vollste Ungnade gefallen war, siedelte nach Rußland über, während W., mit guten Empfehlungen von Danzi ausgerüstet, sich nach Mannheim wandte, wo zu jener Zeit die Musik in hoher Blüte stand. Hier erwarb er sich rasch in dem trefflichen Gottfried Weber

einen treu ergebenen Freund. Dieser, obgleich Rechtsanwalt und Richter, war ein vortrefflicher Musiker und machte sich später durch sein Werk „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst“ vorteilhaft bekannt. Ferner gehörten zu dem musikalischen Kreise, in dem sich W. in Mannheim besonders wohl fühlte, der Kapellmeister Ritter und der in Heidelberg wohnhafte, aber in Mannheim oft anwesende Alexander von Dusch, dem sich W. bald in inniger Freundschaft anschloß. Im März 1810 gab W. ein sehr besuchtes Konzert, in welchem seine Komposition „Der erste Ton“ mit ungewöhnlichem Erfolge zur Aufführung kam, und welches ihm Ehren und klingenden Lohn einbrachte. Lange war aber seines Bleibens auch in Mannheim nicht, weil er hier keine feste Anstellung finden konnte; er siedelte nach Darmstadt über, wohin ihn die Anwesenheit seines alten Lehrers Abt Vogler besonders lockte, der hier seit dem Jahre 1807 lebte und beim Großherzoge in hohem Ansehen stand. Hier begegnete W. zum erstenmale dem damals 19jährigen, nachmals so berühmt gewordenen Jakob Meyerbeer, welcher ebenfalls seiner Studien halber zum Abt Vogler gewallfahrtet war. Im Sommer dieses Jahres geschah es, daß W. und v. Dusch zufälligerweise Apels „Gespensterbuch“ zu Gesichte bekamen und beim Durchblättern desselben die Erzählung vom Freischützen fanden; sofort erkannten sie, wie trefflich sich der Stoff zu einer Oper eigne, und bald hatte auch Dusch ein Szenarium zu entwerfen gesucht, doch hinderten ihn anderweitige dringende Arbeiten an der Vollendung desselben und somit wandte sich W. wieder der bereits begonnenen Oper Abu Hassan zu. Schwerlich hätte W. damals einen „Freischütz“ geschaffen, wie er ihm 11 Jahre später gelang, und darf die musikalische Welt sich daher wohl glücklich schätzen, daß der Plan damals nicht zur Ausführung kam; aber jedenfalls ist es eine interessante Tatsache,

daß der Freischütz, welcher dereinst W.s Weltruf begründen sollte, schon in jenen Jahren wie ein Schatten über seinen Lebensweg hinweghuschte. Von Darmstadt aus gab W. dann und wann Konzerte in der Umgegend (so in Mannheim, Heidelberg und an anderen Orten), die seiner Kasse immer wieder ein wenig aufhalfen, auch verkaufte er an Simrock und an André in Offenbach manche seiner Kompositionen, wenngleich zu bescheidenen Honoraren. Außerdem ward ihm die Freude zuteil, daß seine Oper Silvana in Frankfurt a. M. zur Aufführung kam und mit Beifall aufgenommen ward. Anfang Januar war „Abu Hassan“ vollendet und W. übersandte die Partitur der Oper dem Großherzoge, welcher die Dedikation derselben huldreichst angenommen hatte. Der Fürst, welcher sich bis dahin sehr wenig für W. interessiert hatte, ward durch die Kenntnisnahme dieser Partitur vollständig umgestimmt, übersandte W. 40 Karolin, gestattete ihm, ein Konzert im Schlosse zu veranstalten und nahm seinerseits sofort 120 Billetts; somit brachte dies Konzert einen ansehnlichen Reingewinn. Die Hoffnung auf eine feste Anstellung am großherzoglichen Hofe erfüllte sich aber nicht, und so mußte W. wieder zum Wanderstabe greifen, um sich durch Kunstreisen seinen Erwerb zu suchen. Das erste Konzert fand in Gießen statt, wo man ihm die ungemessensten Huldigungen darbrachte, selbst die Träger, welche den Flügel herbeigeschafft hatten, weigerten sich irgend einen Lohn anzunehmen, weil sie reichlich belohnt wären, da sie W. hätten spielen hören. W. bildet entschieden eine Etappe in der Geschichte des Klavierspiels, und wenn schon ohne weiteres vorausgesetzt werden darf, daß seinem Spiele ein besonderer Zauber eigen gewesen sei, und daß er seine eigenen Sachen mit entzückender Feinheit vorgetragen habe, so kommt außerdem hinzu, daß seine Behandlung des Klaviers eine ganz neue und eigenartige war, die seine Zeitgenossen ungemein frappiert

haben muß. W. war der Erste, welcher weit auseinandergelegte Akkorde auf dem Klavier anwandte; während man bis dahin die Oktavenspannung gemeiniglich als das Aeußerste verlangt hatte, ging W. in seinen Ansprüchen weit darüber hinaus; sein Klaviersatz gewann dadurch ungemein an Wohlklang und Klangfülle, und es ist leicht begreiflich, daß sich in späterer Zeit Klavierheroen wie Liszt und Henselt mit besonderer Vorliebe mit W.s Klavierwerken, deren Redaktion und „Effektuierung" beschäftigten. — Diese Kunstreise führte unsern jungen Meister schließlich nach München, welches zu jener Zeit ein vortreffliches Orchester aufzuweisen hatte. Eins der hervorragendsten Mitglieder desselben war der Klarinettist Heinrich Joseph Bärmann, welcher bald innige Freundschaft mit W. schloß. Diesem Umstande ist es zu verdanken, daß W. während seines Aufenthaltes in München die verschiedenen Klarinettkonzerte schrieb, welche noch heute die Perlen in der einschlägigen Literatur sind. Kann man diese Konzerte auch nicht als positiv bedeutende Kunstwerke bezeichnen, so muß doch unbedingt anerkannt werden, daß sie von großer Vertrautheit mit den Eigentümlichkeiten des Instruments zeugen und dessen Vorzüge in das hellste Licht stellen, daß ferner die Erfindung eine frische und anmutende, und die Verwendung des Orchesters von ganz besonders feinem Klangsinn zeugt. Wäre W. ein solcher Meister der thematischen Arbeit gewesen wie unsere Klassiker, so würden diese Konzertstücke allerdings eine weit höhere Rangstufe einnehmen und dieses Manco mag auch das eine Mitglied der Münchener Kapelle empfunden haben, als er sich getraute, das F-moll-Konzert eine „Dilettantenarbeit" zu nennen. Darob jedoch ergrimmte die ganze übrige Kapelle derartig, daß man sich an dem Tadler beinahe tätlich vergriffen hätte! W. selbst war es, der dies durch sein Dazwischentreten verhinderte.

In demselben Jahre trat W. eine Kunstreise nach der Schweiz an. Da er so unvorsichtig war, auf der Hinreise ein Stückchen Württemberger Erde zu passieren, so geschah es, daß er in dem kleinen Städtchen Ravensburg verhaftet und erst nach fünf Tagen von einem Gendarmen über die Grenze nach Meersburg am Bodensee geschafft wurde. Die Reise durch die Schweiz dehnte sich bis auf drei Monate aus, und mit Begeisterung berichtet W. seinen Freunden von dem gewaltigen Eindruck, den die wunderbaren Naturschönheiten dieses Landes auf ihn machten, während er andererseits von erfolgreichen Konzerten in Winterthur, Zürich und Basel zu erzählen weiß. Nach München zurückgekehrt schlug sein geliebter Freund Bärmann ihm vor, mit ihm gemeinschaftlich eine Kunstreise durch Norddeutschland zu machen, und nachdem noch einiges Neue für diesen Zweck komponiert war (u. a. das bekannte Rondo in Es-dur op. 62), gab man ein glänzendes Abschiedskonzert in München, kaufte einen bequem eingerichteten zweisitzigen Reisewagen, und fort ging es in die weite Welt. Sie fuhren Tag und Nacht durch, bis sie am 4. Dezember in Prag ankamen. Von allen Seiten als berühmte Künstler willkommen geheißen, gaben sie am 21. Dezember 1811 ein glänzendes Konzert, welches einem Jeden einen Reingewinn von 1240 Gulden W. W. einbrachte. Eine besondere Freude aber war's für W., daß der Prager Theaterdirektor Liebich ihm seine Opern Abu Hassan und Silvana für 1500 Gulden abkaufte. Ueber Dresden fuhren die Freunde nach Leipzig, wo am 14. Januar ein Konzert gegeben ward, und wo W. in Beziehung zu Rochlitz, Aug. Mahlmann, Amadeus Wendt, G. W. Fink und einigen Musikverlegern trat. Seltsamerweise wurden ihm hier mehr Anträge für literarische Tätigkeit als für Kompositionen gemacht, sodaß W. sich infolgedessen mit dem ernsten Vorsatz trug, einen Roman „Künstlers Erdenwallen"

zu schreiben. Dieser Roman ist allerdings ein Torso geblieben, aber einige interessante Fragmente daraus sind uns erhalten. Freuen wir uns aber, daß W. bald wieder seinem eigentlichen Berufe wiedergegeben ward. Wir danken dies dem Herzog Emil Leopold August von Gotha, welcher sich außerordentlich für die ihm bis dahin bekannt gewordenen Kompositionen und literarischen Arbeiten W.s interessierte und ihn durch einen überaus geistvoll geschriebenen Brief nach Gotha einlud. Am 17. Januar reisten die Dioskuren nach Gotha ab, wo sie, in Abwesenheit des Herzogs, von dessen jüngerem Bruder, Prinz Friedrich, auf das Liebenswürdigste bewillkommnet wurden. Erst nach geraumer Zeit erschien der Herzog wieder in Gotha, jedoch nur um W. in verbindlichster Weise mitzuteilen, daß ihn demnächst wieder Geschäfte nach Erfurt rufen würden. Obgleich W. hievon anfangs recht unangenehm berührt war, so wurde er doch alsbald wieder durch die bezaubernde Liebenswürdigkeit des Herzogs so vollkommen versöhnt, daß er sich freudig bereit erklärte, nach Gotha zurückzukehren, sobald er seine Kunstreise mit Bärmann absolviert hätte. Mit Empfehlungsschreiben des Herzogs an den weimarischen Hof ausgerüstet, reisten die beiden Künstler zunächst also nach Ilm-Athen und fanden bei der Großfürstin Maria Paulowna die huldreichste Aufnahme. Hier machte W. zuerst flüchtige Bekanntschaft mit Pius Alexander Wolff, dem dereinstigen Dichter der „Preziosa", welcher W. später durch seine reizenden Melodien zu so langem Leben verhalf. Im Februar finden wir das Künstlerpaar abermals in Dresden, wo es aber so wenig Entgegenkommen fand, daß nur mit äußerster Anstrengung ein Konzert zustande gebracht werden konnte, welches obendrein schlecht besucht war und nur 56 Taler einbrachte, sodaß W. voller Entrüstung ausrief: „Dresden erwischt uns nicht wieder!" Wie anders ist es gekommen! In Dresden war es, wo W.

seine glücklichsten und ruhmreichsten Tage verlebte. — Jetzt aber war Berlin das nächste Ziel. Hier fand W. bei den Eltern Meyerbeers die liebevollste Aufnahme und war ein volles Halbjahr deren verhätschelter Gast. Seinen Hauptzweck, die Silvana im königlichen Opernhause zur Aufführung zu bringen, erreichte er erst nach mühevoller Ueberwindung der Intriguen, welche die Kapellmeister Righini und Bernhard Anselm Weber gegen ihn ins Werk setzten. Er selbst aber erkannte offen an, daß der Tadel, den Wohl- und Uebelwollende über seine Partitur aussprachen, nicht immer ungerecht war. Er verwarf infolgedessen manche Nummern gänzlich und fügte dagegen ganz neu komponierte Nummern ein, sodaß er nach der wohlgelungenen ersten Aufführung, welche endlich am 10. Juli stattfand, die folgenden Zeilen in sein Notizbuch schrieb: „Durch die neuen Arien hat die Oper sehr gewonnen; erst hier ist mir die wahre Ansicht über Arienform erschienen. Die alten waren zu lang, davon gestrichen verloren sie den echten Zusammenhang und wurden zu bunt. Ich habe auch bemerkt, daß ich sehr über meine Manieren wachen muß. In meinen Melodieformen sind die Vorhalte zu oft und zu vorherrschend. Auch in Hinsicht der Tempos und des Rhythmus muß ich künftig mehr Abwechselung suchen. Hingegen fand ich die Instrumentation gut und sie machte Effekt, ganz anders wie in Frankfurt. Die Singstimmen traten schön hervor. Selbst meine Feinde gestehen mir Genie zu und so will ich denn bei aller Anerkennung meiner Fehler, doch mein Selbstvertrauen nicht verlieren und mutig und vorsichtig und über mir wachend vorschreiten auf der Bahn der Kunst!" Und wahrlich — W. hat Wort gehalten, denn seine nächste Oper war der Freischütz, und mit diesem Meisterwerke hält die Silvana allerdings keinen Vergleich aus. Vor etlichen Jahren haben der Dichter Ernst Pasqué und der treffliche Kapellmeister Ferdinand Langer

versucht, das Werk durch eine ebenso pietät- wie liebevolle Neubearbeitung wieder bühnenfähig zu machen, ohne jedoch das gewünschte Resultat zu erreichen. Silvana ward in der neuen Gestalt an mehreren Bühnen gegeben, konnte sich aber auf keiner dauernd erhalten. In Berlin hatte die Oper damals unter W.s eigener Leitung immerhin einen schönen Erfolg sowohl beim Publikum wie auch bei dem größten Teile der Presse. Neben dieser Freude hatte W. aber auch den Schmerz, durch Gottfried Weber zu erfahren, daß sein Vater am 16. April aus dem Leben geschieden sei. Obgleich W. schwerlich über die Charakterschwächen seines Vaters hat hinwegsehen können, so hatte er ihm doch stets eine kindliche Verehrung bewahrt. Das beweisen die Zeilen, die er ihm in seinem Notizbuche widmet: „Er soll ruhig entschlafen sein! Gott schenke ihm jenseits den Frieden, den er hier nicht hatte. Es ist unendlich schmerzlich für mich, daß ich ihm keine glücklichen Tage mehr bereiten konnte. Gott segne ihm alle die große Liebe, die er zu mir hatte und die ich nicht verdiente (!) und die Erziehung, die er mir geben ließ. Requiescat in pace!" — Auch die Trennung von seinem Freunde Bärmann, der wieder nach München zurückkehren mußte, ward ihm schwer. Am 31. August verließ W. Berlin, um der erneuten Einladung des Herzogs von Gotha zu folgen, bei dem er am 6. September eintraf. Dort verlebte er einige Monate, die für seine musikalische Ausreifung von großem Werte waren, da er durch den Verkehr mit Spohr, der ihm in vieler Beziehung weit überlegen war, gar viel lernte. Außer Spohr, welcher als Konzertmeister in Gotha lebte und dessen Gattin, einer trefflichen Harfenspielerin, lebten daselbst Albert Methfessel, der Komponist vieler populär gewordener Kommers- und Studentenlieder und der seinerzeit berühmte Klarinettvirtuose Hermstädt, und somit fehlte es nicht an interessantem und fördern-

dem Umgange. Die bedeutsamsten Früchte seiner dortigen kompositorischen Tätigkeit waren sein Klavierkonzert in Es-dur (welches gegenüber dem ersten in C-dur einen großen Fortschritt bekundet) und die Hymne für Soli, Chor und Orchester „In seiner Ordnung schafft der Herr", welche sich namentlich durch eine kraftvolle Schlußfuge auszeichnet. Nachdem W. am 19. Dezember Gotha wieder verlassen hatte, führte er diese beiden neuen Werke in Leipzig (am 1. Januar 1813) in einem Gewandhauskonzerte auf. Es war das erstemal, daß der Name Carl Maria von Weber auf dem Programm der Gewandhauskonzerte erschien. In der Geschichte der Gewandhauskonzerte liest man: „Als Klavierspieler erhielt Carl Maria von Weber, der im Neujahrskonzert 1813 seine Kantate „In seiner Ordnung schafft der Herr" zur Aufführung brachte und sein Konzert Es-dur vortrug, 55 Thlr 15 Gr." Am 14. Januar gab er im Verein mit Bärmann, der zu diesem Zweck nach Leipzig gekommen war, ein eigenes Konzert mit folgendem Programm: Ouvertüre zu der Oper (sic!) „Der Beherrscher der Geister" von Weber; Szene und Arie von Righini (Dem. Schicht); Klarinettenkonzert von Weber (Bärmann); Duett aus „Cosi fan tutte" von Mozart (Mad. Kramer und Herr Miller); Pianofortekonzert von Weber (der Komponist); Der erste Ton, Gedicht von Rochlitz, mit Begleitung des ganzen Orchesters und Chor von Weber (gesprochen von Herrn Neumann). — Zugleich verkaufte er an den Verleger Kühnel die Ouvertüre (Beherrscher der Geister), Variationen für Klavier über ein Thema aus „Joseph" von Méhul und ein Klarinettenkonzert für das Honorar von 88 Talern. Man ersieht daraus zwar, wie bescheiden die Komponisten damals honoriert wurden, aber gleichzeitig auch, daß W.s Kompositionen zu jener Zeit schon von den Verlegern begehrt wurden; sein Ruf war mittlerweile nicht unbedeutend gewachsen.

In der Absicht nunmehr eine bis nach Italien auszudehnende Kunstreise anzutreten, kam er nach Prag, wo ihn der schon genannte Theaterdirektor Liebich zu fesseln wußte, indem er ihm den Antrag stellte, bei ihm als Kapellmeister und technischer Direktor der Oper zu bleiben; er sicherte ihm 2000 Gulden Gehalt, ein mit 1000 Gulden garantiertes Benefiz und 2—3 Monate jährlichen Urlaubs zu, und Weber schlug ein. Welch großes Vertrauen Liebich in ihn setzte, geht daraus hervor, daß es in dem Kontrakt u. a. heißt: „— — Krafft welcher Vollmacht ich, Endesgefertigter, dem Herrn Carl Maria von Weber, Operndirektor und Capellmeister des hiesigen K. ständischen Theaters, die volle Befugniß und Gewalt ertheile, in meinem Namen für das hies. ständische Theater gute deutsche Sänger, Sängerinnen, Choristen und Figuranten, so wie Musiker für das Orchester zu engagiren und mit solchen die gehörigen Contrakte abzuschließen." In der Prager Stellung verharrte W. 3¾ Jahre und entwickelte hier eine solche Energie, solche Pflichttreue und Gewissenhaftigkeit, soviel Geschmack und Direktionstalent, daß das Prager ständische Theater eine seiner glänzendsten Epochen unter der Amtsführung W.s erlebte. Spontinis „Cortez" war die erste Oper, welche er einstudierte, dann folgten „Die vornehmen Wirte" von Catal. In drei Monaten studierte er zehn neue Opern ein, und außerdem brachte er noch Haydns Schöpfung in einem Konzerte zu Gehör. Zu seinem Benefize wählte er Mozarts Don Juan und setzte seinen ganzen Stolz darein, dies Meisterwerk vollständig genau nach den Intentionen seines Schöpfers zu geben, stieß dabei jedoch auf den Widerspruch seines Direktors Liebich, welcher die Bühnenmusik sparen wollte, weil die Musiker für das Erscheinen auf der Bühne bezahlt werden mußten. Nachdem W. vergebens darauf aufmerksam gemacht hatte, daß das Gebaren von Statisten als Musiker positiv lächerlich wirke, erklärte er,

die Musiker auf der Bühne lieber aus seiner Tasche bezahlen zu wollen, als daß er dulde, „der Oper auch nur ein Haar krümmen zu lassen“. Ehre dem jungen Meister ob solcher Gesinnung! Der Lohn dafür blieb auch nicht aus, denn dies Benefiz brachte ihm 1200 Gulden ein. Seinen ersten Urlaub verwandte er zu einer Reise nach dem Bade Liebwerda und weiter nach Berlin, wo er, wie immer, der Gast der Familie Beer, der Eltern seines Freundes Meyerbeer, war und wo er von all seinen früher erworbenen Freunden und Verehrern mit alter Liebe und wahrem Enthusiasmus aufgenommen wurde. Er gab daselbst ein nach jeder Seite hin erfolgreiches Konzert und führte seine Silvana bei brechend vollem Hause auf; seine Hoffnung auf eine feste Anstellung in Berlin erfüllte sich jedoch nicht, und so reiste er gleich nach der Silvanaaufführung zu seinem hohen Gönner, dem Herzog von Gotha. In dessen uraltem Schlosse zu Gräfentonna komponierte W. die beiden Männerchöre „Lützows wilde verwegene Jagd“ und „Schwertlied“ von Theodor Körner, die nachmals eine so kolossale Wirkung auf alle Gemüter machten und gegenwärtig kaum in irgend einer Sammlung von Männerchören fehlen. Bald darauf, nachdem er nach Prag zurückgekehrt war, komponierte er noch die folgenden zum Teil sehr populär gewordenen Lieder aus Körners „Leyer und Schwert“: „Das Volk steht auf“, „Schlacht du brichst an“, „Frisch auf mit raschem Flug“, „Hör' uns Allmächtiger“, „Vater ich rufe dich“ u. s. w. — Unter den Opern, welche W. nun mit ganz besonderer Ehrfurcht vor dem Komponisten einstudierte, ist vor allen Beethovens Fidelio zu nennen; er ließ nicht weniger als 14 Proben davon halten, aber das Werk wurde vom Prager Publikum so wenig begriffen und gewürdigt, daß W. darüber an einen Freund berichtet wie folgt: „Ich habe den 26. November Fidelio von Beethoven gegeben, der trefflich ging, es sind wahrhaft große

Sachen in der Musik, aber — sie verstehen's nicht. — Man möchte des Teufels werden! Kasperle, das ist das Wahre für sie." So verrauschten in emsigster Tätigkeit die Kapellmeisterjahre in Prag, nur hie und da durch einzelne Ausflüge nach München, Augsburg rc. unterbrochen. Daß W. inmitten seiner anstrengenden und aufreibenden Bühnentätigkeit nicht schaffen konnte, liegt auf der Hand, dennoch entstanden in diesem Zeitraume die Kantate „Kampf und Sieg", die äußerst anmutende und liebenswürdige Klaviersonate in As-dur, eine beträchtliche Anzahl von Liedern und noch manches andere. Im Jahre 1816 begannen die Verhandlungen des trefflichen, kunstsinnigen Hofmarschalls Grafen Vitzthum von Eckstädt mit Weber, welche schließlich zu dessen festem Engagement als Kapellmeister an der Hofoper in Dresden führten. Am 13. Januar 1817 traf W. in Dresden ein, nachdem er sich zuvor mit Caroline Brandt verlobt hatte, derselben liebenswürdigen und talentvollen Sängerin und Schauspielerin, welche schon im Jahre 1810 die Rolle der Silvana in Frankfurt kreierte und unter W.s Direktion am Prager Theater engagiert war. In Dresden entwickelte W. als Kapellmeister eine ebenso gewissenhafte und unermüdliche Tätigkeit wie in Prag, und die nächste Folge war, daß gleich die erste Vorstellung, welche er dirigierte (Joseph in Aegypten) sich zu einem Triumph für ihn gestaltete. Von ganz besonderer Wichtigkeit für ihn sollte aber sein baldiges Begegnen mit dem Dichter Friedrich Kind werden; seit sieben Jahren hatte W. nach einem guten Libretto vergebens gefahndet, nun glaubte er in Kind den rechten Mann dafür gefunden zu haben. Er bat ihn um einen Operntext, Kind sagte zu und legte dem dürstenden Komponisten bald eine Menge von Büchern vor, aus denen ein Stoff zu schöpfen wäre, und darunter auch das Gespensterbuch von Apel, in welchem W. das schon vor sieben Jahren ent-

deckte Freischütz-Sujet wiederfand. Er wußte den Dichter sofort dergestalt für den Stoff zu interessieren, daß dieser das vollständige Textbuch in zehn Tagen vollendete. Zunächst erhielt die Oper den Titel „Der Probeschuß", später „Die Jägerbraut" und endlich erst den uns geläufigen Namen „Der Freischütz". Das vereinbarte Honorar von 30 Dukaten übersandte W. dem Dichter mit folgendem Billet: „Lieber hochverehrter Freund! Der zweite Vater entbietet dem ersten seinen herzlichsten Gruß und sendet hierbei das über die fromme Agathe Abgeredete mit inniger Freude und Dank über das gelungene Werk. Morgen Abend 6 Uhr bringe ich Hrn. Hofr. Böttiger zu Ihnen, da wollen wir das liebliche Kind abermals recht in der Nähe beschauen. Mit herzlicher Liebe und Achtung Ihr Weber." Beglückt darüber, daß er endlich im Besitze eines guten Operntextes sei, sandte er eine Abschrift desselben an seine Braut, und war nicht wenig erschrocken, als diese sich durchaus nicht mit allem einverstanden erklärte. Ursprünglich nämlich begann die Oper mit zwei Szenen zwischen Agathe, Aennchen und dem Eremiten, durch welche allerdings die Erscheinung des letzteren im dritten Akte besser motiviert ward, als dies jetzt der Fall ist, welche aber doch ermüdend wirkten. Karoline Brandt schrieb sofort, nachdem sie das Opernbuch gelesen hatte: „Weg mit diesen Szenen, mitten hinein ins Volksleben mit dem Beginne der Volksoper, lasse sie mit der Szene vor der Waldschenke beginnen!" Kind und Weber mußten ihr recht geben und strichen die Szenen. Sicherlich hat der Anfang der Oper dadurch sehr an Bühnenwirksamkeit gewonnen, und an den nunmehr als leidiger Deus ex machina erscheinenden Eremiten hat man sich auch längst gewöhnt. Am 4. November 1817 führte W. seine Braut heim; die Hochzeit fand in Prag statt. Wahrhaft rührend ist es zu lesen, wie sorglich W. in einem Briefe an seine Braut (vom 13. März) alle nötigen Ausgaben

aufstellt, die der Hausstand mit sich bringen wird, und wie er schließlich die Hoffnung ausspricht, daß der Freischütz ihm „doch auch an 500 Thlr bringen“ werde. Hätte er damals geahnt, daß sein Werk Musikalienhändlern sowie den Theatern Hunderttausende einbringen würde! Einstweilen aber hatte er noch immer den Kampf ums Dasein zu bestehen. So schreibt er am 30. August 1817: „Den 26. componirte ich bestellte Variat. über ein polnisches Lied, wofür ich 10 + bekomme. Eine Arbeit die ich sonst wohl nicht übernommen hätte, aber jetzt bewegen mich die Tapezierer, Maurer, Schlosser ꝛc. zu allerhand Sachen.“ Am 13. Mai 1820 beendete W. den Freischütz und — am 14. begann er die Musik zu Preziosa, welch letztere indes früher über die Bühnen ging als der Freischütz, und diesem gewissermaßen die Wege ebnete. Als W. im Juni 1821 nach Berlin ging, um dort die erste Aufführung seiner Oper zu dirigieren, war Preziosa bereits neunmal bei vollem Hause in Berlin gegeben worden. Am 18. Juni fand die Erstaufführung des Freischütz unter W.s eigener Leitung statt, und es ist wunderbar mit welcher Seelenruhe W. diesem wichtigen Augenblicke entgegensah, denn er war an diesem Tage imstande, stundenlang an seinem später so berühmt gewordenen Konzertstück in F-moll für Pianoforte und Orchester zu arbeiten und dasselbe, als er die letzte Note geschrieben hatte, seiner Gattin und seinem Schüler Julius Benedict vorzuspielen. Der Erfolg der Oper war bekanntlich sofort ein immenser. Er selbst schrieb in sein Tagebuch: „Der Freischütz wurde mit dem unglaublichsten Enthusiasmus aufgenommen. Ouvertüre und Volkslied da capo verlangt, überhaupt von 17 Musikstücken 14 lärmend applaudirt. Alles ging aber auch vortrefflich und sang mit Liebe; ich wurde herausgerufen und nahm Mad. Seidler und Mlle. Eunicke mit heraus, da ich der andern nicht habhaft werden konnte. Gedichte und Kränze

flogen. Soli deo gloria!“ An Friedrich Kind schreibt er: „Mein vielgeliebter Freund und Mitvater! Victoria können wir schießen. Der Freischütz hat in's Schwarze getroffen. — Die gestrige zweite Vorstellung ging ebenso trefflich wie die erste, und der Enthusiasmus war abermals groß; zu morgen, der dritten, ist schon kein Billet mehr zu haben. Kein Mensch erinnert sich, eine Oper so aufgenommen gesehen zu haben —.“ Schon Ende 1822 erlebte der Freischütz die 50. Vorstellung in Berlin und am 26. Dezember 1840 die 200. 94000 Rth. hatte das Werk bis zu diesem Tage der Berliner Bühne eingebracht; Weber aber erhielt für den Klavierauszug von dem Musikverleger Schlesinger anstatt der erbetenen 500 Rth. nur 220! Von der Berliner Intendanz erhielt W. bei Lebzeiten 600 Rth. Tantième und von sämtlichen Theatern, welche das Werk gegeben hatten, alles in allem 4657 Rth. 1 Gr.! Ueber den Wert dieses Meisterwerkes, welches alles was W. vorher geschaffen hatte weit überragt, noch irgend ein Wort verlieren zu wollen, wäre töricht. Allerdings ist nicht selten die Popularität eines Werkes dessen größter Feind; weil alle Welt sich eines hervorragenden Werkes bemächtigt, so gerät es auch naturgemäß in die ungeschickten Hände schlechter Interpreten, es wird aller Poesie beraubt, wird abgedroschen, und nun fallen kurzsichtige Leute darüber her und erklären das Werk selbst für abgetan und überwunden. Haben dies nicht einzelne Werke selbst der größten Meister erfahren? Der Freischütz aber ist diesem Schicksal trotz seiner achtzig Jahre noch nicht anheimgefallen, und diese fast einzige deutsche Oper jener Zeit, welche neben Fidelio und den Mozartschen Opern noch heute auf allen deutschen Bühnen heimisch ist, deren Ouvertüre zum eisernen Bestande eines jedes Konzertinstitutes gehört, wird ihm auch schwerlich je verfallen. Nachdem sich der Freischütz bereits mit kaum dagewesener Schnelligkeit über Deutschland und selbst darüber

hinaus verbreitet hatte, sowohl in Breslau, wie auch in Prag, Karlsruhe, Pest, Kopenhagen, Königsberg und Hannover mit Glanz über die Bühnen gegangen war, kam er nun endlich am 26. Januar in Dresden zur Aufführung und erregte einen derartigen Enthusiasmus, wie man einen solchen heutzutage wohl kaum noch erlebt. Unter anderen Kundgebungen der Begeisterung war die folgende eine der frappantesten und rührendsten: nach dem ersten Akte erschien plötzlich im Parterre über den Köpfen des Publikums ein großer, mit Bändern und Gedichten behangener Lorbeerbaum in schwerem Kübel, der nun von den Zuschauern, die den Zweck desselben sofort begriffen, langsam und vorsichtig bis an das Dirigentenpult im Orchester befördert ward; als W. beim Wiederbetreten des Orchesters dieses Baumes ansichtig wurde, erbrauste im Hause ein wahrer Jubel und W. bedurfte einige Minuten der Fassung und Sammlung, bevor er in der Leitung seines Werkes fortfahren konnte. Einen betrübenden Eindruck macht es, daß Friedrich Kind in solchem Grade eifersüchtig wurde auf den Beifall, mit dem man W. überschüttete, daß er sogar die freiwillige abermalige Zahlung des Honorars von 30 Dukaten, welche W. ihm mit einem rührend herzlichen Briefe übersandte, in schroffer Weise zurückwies. Fast unbegreiflich erscheint diese Verstimmung Kinds, da W. nie unterlassen hat, ihn mit den wärmsten Worten seiner Verehrung und Dankbarkeit zu versichern. Schreibt er ihm doch: „Dichter und Componist sind ja so miteinander verschmolzen, daß es eine Lächerlichkeit wäre, zu glauben, der letztere könne etwas Ordentliches ohne den ersten leisten.“ Interessant ist, daß Goethe einmal denselben Gedanken mit folgenden anderen Worten aussprach. Er sagte zu Eckermann: „Wäre der Freischütz kein so gutes Sujet, so hätte die Musik zu thun gehabt, der Oper den Zulauf der Menge zu verschaffen, wie es nunmehr der Fall ist und man sollte daher dem Herrn Kind auch einige

Ehre erweisen.“ Wir können uns nicht versagen, hier an eine andere Aeußerung Goethes über den Freischütz zu erinnern, welche er tat, nachdem von dem Ausspruche des Aristoteles die Rede gewesen war, daß nämlich ein Trauerspiel, wenn es gut sein solle, Furcht erregen müsse. Er sagte: „Ja, in der Szene der Wolfsschlucht bleibt es nicht einmal bei der Angst, sondern es erfolgt eine totale Vernichtung in allen die es sehen.“ Welch eine kolossale Wirkung das Werk seinerzeit gemacht haben muß, kann man erst vollständig ermessen, wenn man aus diesen Worten ersieht, welchen Eindruck es selbst auf einen Goethe gemacht hat.

Mit der Geschichte vom Freischütz sind wir der Lebensgeschichte ein wenig vorangeeilt, und es ist jetzt nötig einen Rückblick zu tun. Zunächst sei W.s eigener Taten seit seiner Anstellung in Dresden erwähnt, unter denen die Komposition der weltbekannten Jubelouvertüre und der ebenso berühmt gewordenen „Aufforderung zum Tanze“ ganz besonders hervorstechen. Seltsam ist es, daß letztere jetzt kaum mehr als Klavierstück erklingt, während die Orchester sie häufig in den Bearbeitungen von Berlioz und anderen als Paradestück kultivieren. Unbestritten sind beide Werke der enormen Verbreitung und Beliebtheit, der sie sich erfreuen, durchaus würdig. Der geistvolle W. H. Riehl vindiziert der Aufforderung zum Tanze sogar eine historische Bedeutung und behauptet, daß der Straußische Walzer nur ein Sprößling dieses Weberschen Werkes sei. Eine Tat anderer Art war es, daß W. dereinst den ganzen ersten Akt der Zauberflöte auswendig dirigierte, weil durch eine Zerstreutheit des Orchesterdieners die Partitur in die Wohnung des Kapellmeisters anstatt ins Theater gebracht worden war. Während das Unheil durch die Orchestermitglieder allmählich dem ganzen Publikum bekannt geworden war, und ein jeder mit Angst dem Augenblicke entgegensah,

wo der Hof eintreten mußte, sah W. als dies geschehen war, kaltblütig auf das leere Pult, klopfte lächelnd auf und dirigierte ohne Partitur. Zu erwähnen ist ferner seine Kunstreise vom Jahre 1820 über Halle, Alexisbad, Göttingen, Hannover, Bremen, Oldenburg, Hamburg, Eutin (seine Vaterstadt) und Kiel nach Kopenhagen, auf welcher er große Triumphe feierte. Ueberhaupt war sein Ruhm jetzt so gewachsen, daß ihm von Kassel aus die dortige Hofkapellmeisterstelle mit einem festen Gehalte von 2500 Talern angetragen wurde, während er in derselben Stellung in Dresden nur 1500 Taler bezog. Wie sehr diese Angelegenheit ihn beunruhigte, ersieht man aus folgenden Zeilen, die er an seine gerade abwesende Gattin richtete: „Sage tausend Thaler mehr als hier. Die Nacht darauf war nicht die ruhigste für mich. Je schärfer ich dem Gedanken in's Auge sehe, Dresden zu verlassen, je schwerer wird es mir. Ich übergab den Brief den andern Tag stillschweigend Hrn. v. Könneritz. Ich habe gestern bei ihm gegessen und bin mit ihm nach Pillnitz gefahren, er sprach aber kein Wort davon und ich war auch eigensinnig genug oder zu delikat, nicht anzufangen. Morgen werde ich ihn schriftlich um Antwort bitten. Was sagst du dazu, geliebtes Leben? Einen solchen Antrag kann man doch nicht so mir nichts dir nichts bei Seite legen." Und das Resultat aller der weitläufigen Verhandlungen mit dem Hofe über diese Angelegenheit war, daß ihm — 300 Taler Gehaltszulage gewährt wurden!

Der enorme Erfolg des Freischütz hatte zur Folge, daß der Impresario des Wiener Kärnthertor-Theaters Barbaja sich mit dem Ersuchen an W. wendete, daß dieser ihm für die Saison 1822—23 eine Oper schreiben möchte. W., welcher fest entschlossen war, nun eine große Oper ohne Dialog zu schreiben, suchte jetzt unablässig nach einem geeigneten Stoffe; zwar hatte Kind schon dereinst begonnen, den „Cid" für W.

zu bearbeiten, doch konnte dieser sich nicht entschließen, den unversöhnlichen Mann, der sich so schroff gegen ihn benommen hatte, um Fortsetzung und Fertigstellung des Textes zu bitten, und da der Zufall ihn gerade zu dieser Zeit mit der Dichterin Helmine von Chezy zusammenführte, so geschah es, daß er sich zu seiner projektierten Oper mit dieser Dame verbündete, welche ihm unter anderen Stoffen auch den Roman „Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe sa mie“ vorlegte. Und — sonderbar genug — für diesen Text entschied er sich. Goethe äußerte einmal, daß W. den Text nicht hätte komponieren sollen, denn er hätte wissen müssen, „daß es ein schlechter Stoff sei, aus dem sich nichts machen lasse“. Und dennoch hat W. mit seinem großen Talente etwas daraus gemacht; gibt es doch sogar viele, welche die Euryanthe für seine bedeutendste Schöpfung erklären. Möglicherweise hat zu diesem Urteile der Umstand beigetragen, daß später ein hochbedeutsames, allgemein bewundertes Werk, der Lohengrin von Wagner, entstand, in welchem sich interessante Vergleichungspunkte mit Euryanthe finden, und welche einen Musikhistoriker zu dem Ausspruche veranlaßten, daß W. in seiner Euryanthe den Lohengrin vorgeahnt habe. Ein anderer Musikschriftsteller nennt Euryanthe „das Werk, an welches in vielen Details, wie in der ganzen Anlage Wagners Lohengrin anknüpft“. Gewiß ist es ein schönes Zeugnis für W., wenn man ihm nachsagt, daß er dem größten dramatischen Komponisten der Neuzeit bis zu einem gewissen Grade die Wege gewiesen habe. — Um das Wiener Publikum und gleichzeitig die Sänger und Sängerinnen kennen zu lernen, für die er seine Euryanthe schrieb, begab er sich dorthin und hatte die Freude und Genugtuung, sich von allen Seiten mit der größten Liebe und Verehrung begrüßt und aufgenommen zu sehen. In eklatantester Weise zeigte sich dies, als er den Freischütz selbst

dirigierte, den sich Wilhelmine Schröder, die spätere Frau Schröder-Devrient zum Benefiz gewählt hatte. Ein Ohrenzeuge schrieb darüber folgendes: „Der gestrige Tag war für Wien, für Dresden, und überhaupt für die ganze Kunstwelt zu merkwürdig, als daß ich warten sollte, bis er der Reihe nach in meinem Tagebuch erscheint. Ich muß den guten Dresdnern also gleich Nachricht geben, wie ausgezeichnet man hier einen Mann ehrt, den sie mit Stolz den Ihrigen nennen dürfen. Gestern nemlich zeigte sich Carl Maria von Weber zum ersten Male vor dem größeren Publikum, indem er seinen Freischützen selbst dirigierte, und erhielt von diesem die vollsten Beweise der Anerkennung. — — — Das erste Glockenzeichen ertönte, und alle Augen wandten sich auf das Orchester, wo der Gefeierte nun erscheinen mußte. — Nun kam er, und ein Donner von Applaus und Bravorufen schallte ihm entgegen, der sich dreimal wiederholte. Nach jedem Musikstücke der ganzen Oper brach das Gejauchze auf's Neue los." Nach Dresden zurückgekehrt, vollendete W. im März 1823 die Euryanthe, welche am 17. Mai 1822 begonnen war; nur die Ouvertüre fehlte noch, er beendete diese erst in Wien selbst, wenige Tage vor der ersten Aufführung der Oper. Noch in der Nacht nach dieser Erstaufführung schrieb er an seine Karoline: „Wien, d. 25. 8br Nachts $^3/_4$ 2 Uhr. Danke Gott, mit mir, mein geliebtes Leben, über den glänzenden Erfolg der Euryanthe. Müde und ermattet von allen Ehrenbezeugungen, auch nachher in Gesellschaft, muß ich doch meiner geliebten Lina noch gute Nacht und Victoria zurufen. — Nach jedem Akte wurde ich herausgerufen, nach dem letzten 2mal. Der Jägerchor 3mal gesungen u. s. w." Indes war der Erfolg nicht von Dauer, und nach der zwanzigsten Vorstellung ward die Partitur beiseite gelegt. Seltsamerweise sprachen sich die Musiker von Fach, und unter ihnen namentlich Franz Schu-

bert am wenigsten günstig über das Werk aus, während die gebildeten Laien die günstigsten Urteile laut werden ließen. Franz Schubert tadelte den Mangel an Form, Ordnung und legitimer Durchführung, und stellte den Freischütz weit höher, obgleich er behauptete, daß auch in dieser Oper außer dem Duett zwischen Agathe und Aennchen kein einziges Musikstück sei, welches einem gewissenhaften Musiker genügen könne! Die vox populi aber hat dem herrlichen Schubert nicht zugestimmt, denn die drei Meisteropern W.s sind bis auf den heutigen Tag die Zierden jedes Bühnenrepertoirs, während von den zehn Opern Schuberts nicht eine einzige hat festen Fuß fassen können, selbst die Ouvertüren dazu gehören zu Schuberts schwächeren Schöpfungen. Jedem das Seine! Schubert hat Weber mit seinen Liedern, mit zweien seiner Symphonien, mit vielen Kammermusikwerken weit übertroffen, aber auf der Bühne blieb dieser der Sieger. Es gibt nicht viele, die wie Mozart und Beethoven auf allen Linien Sieger bleiben. Letzterer hatte, seiner Taubheit halber, darauf verzichtet, der Vorstellung der Euryanthe beizuwohnen, aber tags darauf erkundigte er sich sehr lebhaft nach dem Erfolg derselben, und als ihm dieser als ein außerordentlicher geschildert ward, rief er laut: „Das freut mich, das freut mich! so muß der Deutsche über den Singsang (Anspielung auf Rossini) zu Recht kommen!" — Griesinger, der Freund und Biograph Joseph Haydns, tadelt die Wiener, weil sie nicht einmütig das Werk anerkennen wollen, mit dem doch eine neue Aera der dramatischen Musik angebrochen sei. Die Leipziger Musikzeitung verlangt für Euryanthe, gleichwie für Cherubinis Medea und Beethovens Fidelio Zeit, damit sie vollständig begriffen und gewürdigt werden können. Doch schon in Dresden hatte Euryanthe bald darauf einen glänzenden Erfolg, worüber W. hochbeglückt folgendes schreibt: „Gestern Abend war Euryanthe,

und welch über alle Beschreibung glänzenden Triumph habe ich erlebt."

Der ohnehin kranke Meister war durch die Anstrengungen und Aufregungen, welche die Komposition und die Aufführungen der Euryanthe mit sich brachten, sowie durch die ihm aufgebürdete Vertretung des beurlaubten Kapellmeisters Morlacchi und des erkrankten Musikdirektors Franz Anton Schubert so ermattet und erschöpft, daß er im Jahre 1824 nur eine einzige kleine Romanze komponierte. Diese schrieb er für den Chevalier de Cussy, welcher ihm den Antrag überbracht hatte, eine Oper für Paris zu schreiben, während fast gleichzeitig eine Aufforderung von Charles Kemble, dem Pächter des Coventgarden-Theaters in London eintraf, welcher für seine Bühne eine neue Oper erbat. Auf Anraten vieler seiner Freunde entschied sich W. für London. Am 30. Dezember 1824 erhielt W. den Text zum ersten Akte des Oberon, am 18. Januar 1825 das Uebrige, und am 15. April 1826 war der am 27. Februar 1825 begonnene Oberon vollendet. W. hatte mit fieberhafter Hast gearbeitet, denn er verhehlte sich nicht, daß ihm nur noch wenige Lebenstage beschieden sein würden, und darum hielt er es für seine heiligste Pflicht für die Seinigen zu schaffen, solange seine Kräfte es irgend gestatteten. Es war ein Verhängnis, daß der gereifte, im Zenith seines Könnens stehende Meister nach seinem Freischütz keinen seiner würdigen Text mehr erlangen sollte. Denn auch Oberon ist kein wirkliches Drama, sondern nur ein ziemlich ungeschickt dramatisiertes Märchen, die Personen desselben handeln nicht nach freiem Willen, sondern werden durch Zaubermacht zu ihren Handlungen getrieben. Um so staunenswerter ist es, daß der sterbenskranke Mann dazu eine Musik von solcher Frische, zum Teil von solcher Kraft hat schreiben können! — Am 7. Februar schied mit schwerem Herzen der kranke Meister von den Seinigen

und der Reisewagen führte ihn in Begleitung seines Freundes Fürstenau, des berühmten Flötenvirtuosen, von dannen. Als die Wagentür zugeschlagen war, sank die arme, zurückbleibende Gattin in die Knie und rief: „ich habe seinen Sarg zuschlagen hören!" Die beiden Freunde nahmen ihren Weg über Paris, woselbst W. die Freude hatte, von Männern wie Cherubini, Rossini u. A. mit aufrichtiger Verehrung empfangen zu werden. Eine andere große Freude bereitete ihm das Anhören von Boieldieus weißer Dame, über welche er sich in einem Briefe nach Dresden folgendermaßen äußert: „Das ist Reiz, das ist Humor! Seit dem Figaro ist keine komische Oper geschrieben worden wie diese. — — — Das ist Gewinn für das Opernrepertoir." W.s Begeisterung für Fidelio, für die Mozartschen Opern und für die weiße Dame gibt seinem Geschmack ein glänzendes Zeugnis. Am 15. März traf der leidende Meister, der häufig von unerträglichem Krampfhusten gepeinigt war, in London ein, wo er infolge dringender Einladung bei dem liebenswürdigen und einflußreichen Sir George Smart abstieg. Der musikalische Geschmack in London stand damals noch auf ziemlich niedriger Stufe, und die Sänger und Sängerinnen, welche in dem bereits oft gegebenen Freischütz beschäftigt waren, durften es wagen, Gassenhauer wie „War's vielleicht um eins, war's vielleicht um zwei?" oder „Gute Nacht, gute Nacht liebste Anne Dorothee" einzulegen, um dem Geschmacke des Publikums entgegenzukommen. Vielleicht hatte das Werk gerade deshalb einen so kolossalen Erfolg, daß W. damals eine geradezu populäre Persönlichkeit in London geworden war. So erklärt es sich, daß W., da er als bloßer Zuschauer eines Abends in Kembles Loge trat, vom Publikum, das ihn erkannt hatte, mit einem Sturm von Applaus, Bravorufen und mit Tücher- und Hutschwenken empfangen ward, und daß sich diese Manifestationen in noch
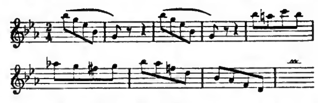
höherem Grade wiederholten, als er am 8. März ein Konzert im Coventgarden-Theater dirigierte. Oberon machte seine erste Erscheinung am 12. April, und wurde, wie kaum anders zu erwarten war, mit jubelndem Enthusiasmus aufgenommen; bis zur letzten Vorstellung, die W. selbst zu dirigieren verpflichtet war, hielt dieser Enthusiasmus an, sodaß er an seine „liebe Mukkin" schreiben konnte: „Oberon ist in den Hafen und ein hübsches Sümmchen wird auch nicht fehlen" und ein anderes Mal: „heute ist Oberon zum 24. Male, wegen der Benefize wird er aber künftig nur 3 bis 4 Mal wöchentlich gegeben werden können." Aber es fehlte auch nicht an Widersachern; namentlich bemühte sich die sogenannte englisch-nationale Partei, ihr Idol, den Herrn Rowley Bishop als W.s Rivalen auszuspielen und veranlaßte die Aufführung seiner Oper Alladin im Drurylane-Theater, um dem Komponisten des Oberon ein Paroli zu bieten. Darüber schreibt unser deutscher Meister an seine Karoline wie folgt: „Die Oper selbst — nun — dauerte erstlich der 1 Act 2½ Stunde und das Ganze von 7—½12 Uhr. Das ist schon genug, Menschen und Oper umzubringen. Der Beifall war von Anfang an sehr groß, Bishop wurde empfangen wie ich, die Ouvertüre wiederholt. Die erste Nummer des Alladin auch. Aber nun wurde der Beifall immer schwächer, und leider muß ich sagen mit Recht, denn es ist ein kleines schwaches Werk, das keinen Anspruch auf den Namen Oper machen kann." W. schrieb rührend fleißig an seine Frau; wir zählen 26 zum Teil sehr umfangreiche an sie gerichtete Briefe. Herzbewegend zu lesen sind diese Briefe, aus denen eine so rührende Liebe zu Weib und Kind, eine solch heiße Sehnsucht zu ihnen, die er nie wieder sehen sollte, spricht. Den letzten schrieb er drei Tage vor seinem Tode und seine letzten Worte waren die folgenden: „Gott segne Euch Alle und erhalte Euch gesund. Wäre ich nur schon in Eurer Mitte.

Ich küsse Dich innigst, meine geliebte Mukkin, behalte mich auch lieb und denke heiter an Deinen Dich über Alles liebenden Carl." Lassen wir jetzt Ignaz Moscheles reden, der dem kranken Tondichter in London ein treuer Freund und Begleiter war; derselbe hinterließ die folgenden Notizen: „Als ich Weber heute Sonntag" (es war der 4. Juni) „besuchte, sprach er zwar zuversichtlich von seiner Abreise nach Deutschland; aber der entsetzliche Krampfhusten, der in kurzen Intervallen wiederkehrte und eine gänzliche Entkräftung zurückließ, spannte unsre Angst auf's Höchste, und als er mühsam hervorbrachte, er reise in zwei Tagen, ich möge ihm nur Briefe mitgeben, er hoffe mich morgen wiederzusehen, da wurde mir weh um's Herz, obwohl ich selbst nicht vermuthete, daß ich ihn zum letzten Male unter den Lebenden erblickte. Ich verließ ihn mit seinen Freunden Kind" (Dr. Kind, aber nicht der Dichter) „und Fürstenau und wechselte unten noch trübe Worte mit seinem gastfreien Wirthe, Sir G. Smart, der mir tief bekümmert mittheilte, daß Weber keinen Wächter dulden wolle, jede Nacht seine Zimmerthür verschlösse, und daß er nur heute den vereinigten Bitten der Freunde nachgegeben und versprochen habe, nicht zuzuschließen, das Wachen der Freunde in seinem Zimmer jedoch ebenso bestimmt ablehne, wie den besoldeten Wächter." 5. Juni. „Heute früh um 8 ward ich zu dem nicht fern wohnenden Sir G. Smart gerufen, und eilig gerufen. Fürstenau hat Weber Abends zuvor um 11 Uhr zu Bette gebracht; als man früh in sein Zimmer wollte — auf das Versprechen des Nichtverschließens rechnend, fand man beide Thüren von innen verschlossen; um dies zu thun, muß also Weber in der Nacht aufgestanden sein. Da er kein Klopfen, kein Rufen beantwortete, so schickte Sir George zu uns Freunden und in unserer Gegenwart wurde eine Thür erbrochen. Es störte den Schläfer nicht, er schlief den ewigen Schlaf, den Kopf auf den linken
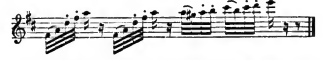
Arm gestützt, sanft auf dem Kissen ruhend ...." So starb Weber, fern von der Heimat und von den Seinen, ganz einsam! Keine liebende Hand drückte ihm die Augen zu. Am 21. Juni wurde W. mit fürstlicher Pracht und unter Teilnahme einer ungeheuren Menschenmenge in der katholischen Kapelle Moorfields beigesetzt; in dem Moment, da der Sarg am Eingang der Kapelle erschien, ertönte das Requiem von Mozart, das W. so geliebt hatte. Unter den Klängen des Händelschen Trauermarsches aus „Saul" ward der Sarg von zwölf Musikern, unter denen sich auch Moscheles befand, in die Gruft getragen. Achtzehn Jahre später ward die Asche des unsterblichen Meisters nach Dresden übergeführt. Am 14. Dezember 1844 kam die Leiche auf dem Dresdener Bahnhofe an, und am Abend trug ein Schiff sie nach dem anderen Ufer des Elbstromes hinüber; von der Raa des Schiffes, auf dem der Katafalk stand, wehte ein Banner in die Lüfte, das die Worte „Weber in Dresden" trug. In der Familiengruft ward er beigesetzt, und wieder sechzehn Jahre später ward in Dresden das von Meister Rietschel geschaffene eherne Standbild des Meisters enthüllt.

Weber ist unter den hervorragenden Komponisten eine ganz eigene Erscheinung, denn während man deutlich erkennt, wie Haydn an Carl Philipp Emanuel Bach, Mozart an Haydn und wiederum Beethoven an Mozart anknüpft, während man nicht verkennen kann, daß Marschner und Mendelssohn und viele Kleinere sich an Weber, Schumann endlich sich an Schubert und Mendelssohn lehnten, gerät man in Verlegenheit, wenn man ergründen möchte, von welchem Meister W. seinen Ausgang genommen habe. Wie man in W.s Werken nur äußerst selten Anklänge an früher Geschaffenes anderer Meister entdecken wird, so kann man auch in den Klassikern kaum einige Takte finden, die auf W. hinweisen, während doch namentlich
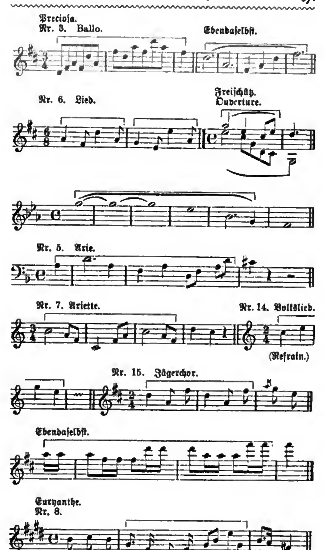
Mozart und Beethoven Motive, Harmoniefolgen, ja ganze Sätze geschaffen haben, in denen man den später prägnant entwickelten Eigentümlichkeiten eines Schubert, Spohr, Mendelssohn oder Schumann begegnet. Nur in den erst vor wenigen Jahren entdeckten Ekossaisen von Beethoven überrascht uns ein Motiv, welches schlechthin Weberisch genannt werden darf. Es ist dieses:
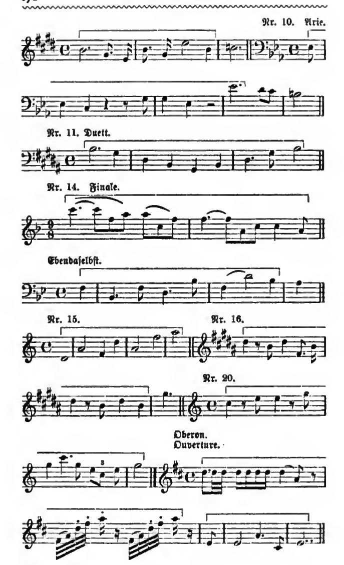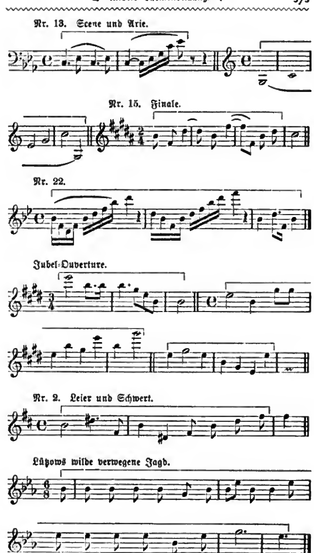


welches in seiner harmonischen und rhythmischen Gestaltung eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem Motive aus Oberon
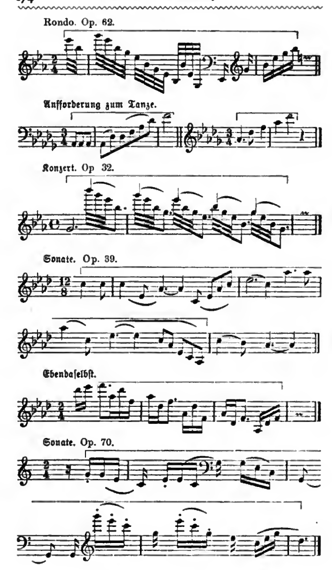


(73) aufweist, während die Melodieführung des Weberschen Gedankens wie eine Umkehrung des Beethovenschen erscheint. Es ist aber äußerst unwahrscheinlich, daß Weber diese Tänze, die so lange verschollen waren, sollte gekannt haben. Beethovens Werke haben, wie bereits nachgewiesen wurde, einen besonderen Reichtum an Themen und Motiven aufzuweisen, die lediglich aus den Intervallen des tonischen Dreiklanges gebildet sind, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir die Meinung aussprechen, daß W. ihm in dieser Eigentümlichkeit wohl am nächsten stehen dürfte. Es folge hier zur Veranschaulichung eine Reihe solcher Weberscher Themen und Motive:


Preciosa.
Nr. 3. Ballo.
Ebendaselbst.
Nr. 6. Lied.
Freischütz.
Ouverture.
Nr. 5. Arie.
Nr. 7. Ariette.
Nr. 14. Volkslied.
(Refrain.)
Nr. 15. Jägerchor.
Ebendaselbst.
Euryanthe.
Nr. 8.


Nr. 10. Arie.
Nr. 11. Duett.
Nr. 14. Finale.
Ebendaselbst.
Nr. 15.
Nr. 16.
Nr. 20.
Oberon.
Ouverture.


Nr. 13. Scene und Arie.
Nr. 15. Finale.
Nr. 22.
Jubel-Ouverture.
Nr. 2. Leier und Schwert.
Lützows wilde verwegene Jagd.


Rondo. Op. 62.
Aufforderung zum Tanze.
Konzert. Op 32.
Sonate. Op. 39.
Ebendaselbst.
Sonate. Op. 70.

Es wären noch gar manche solcher Beispiele hinzuzufügen, doch wird das Vorstehende als Beleg für das oben Gesagte genügen. Daß Beethoven aus solch schlichten, oft unscheinbaren Motiven durch Umbildungen aller Art ganze Wunderwerke hat erstehen lassen, während W. über solche Kraft und Kunst nicht, oder doch nur in geringem Grade gebot, ist eine Sache für sich. Ueberhaupt war W. unleugbar erst wahrhaft bedeutend, sobald er dramatische Musik schrieb; er hat zwar auch eine ganze Reihe reizender Lieder, liebenswürdiger Klavierstücke u. A. geschrieben, aber selbst sein wärmster Verehrer wird nicht leugnen wollen, daß alle diese Werke längst nicht auf der Höhe seiner Opern stehen. Auch Beethoven, der bis zum Erscheinen des Freischütz wenig Respekt vor W.schen Kompositionen gehabt hatte, sagte, nachdem er die Partitur dieser Oper studiert hatte: „Das sonst weiche Männel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber Opern schreiben; gerade Opern; eine über die andere, und ohne viel daran zu knaupeln! Der Caspar, das Unthier, steht da wie ein Haus. Ueberall wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch!" Solche Worte wiegen wohl die herbe Kritik, die sich W. von Franz Schubert mußte gefallen lassen, reichlich auf. Ueber W. als Klavierspieler ist schon gesprochen worden. Freilich muß man sich hinsichtlich der Charakterisierung seines Spieles auf das Urteil von Zeitgenossen verlassen, diese aber sprechen sich fast einmütig dahin aus, daß er eine für seine Zeit ungewöhnliche Virtuosität gehabt habe, (was auch die Anforderungen, die er in seinen Sonaten und Konzerten an den Spieler macht, bestätigen) und daß seine Vortragsweise geradezu bezaubernd gewesen sei. Außerdem wird seine eminente Gabe am Klavier zu improvisieren häufig erwähnt und gerühmt. Moscheles, der ihn ein Vierteljahr vor seinem Hinscheiden in einer Gesellschaft improvisieren hörte, schrieb darüber in sein

Tagebuch das Folgende: „Er verwebte einige Themen aus ‚Freischütz‘ auf die interessanteste Weise, obwohl ohne besondere Kraftäußerung. Diese erlaubte sein physischer Zustand leider nicht mehr.“ Es erübrigt nun noch, uns ein Bild von W. als Dirigenten zu machen. Am besten aber charakterisiert sich als solchen der Meister selbst, und zwar in einigen nicht genug zu beherzigenden Worten in seiner Vorrede zur Euryanthe, welche hier folgen mögen: „Der Takt (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern, es gibt kein Presto, das nicht ebenso im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen. Durch das hier Gesagte glaube aber um's Himmelswillen kein Sänger sich zu jener toll-häuslerischen Vortragsart berechtigt, welche einzelne Takte nach Willkür verzerrt und dem Zuhörer eine ebenso unerträglich peinliche Empfindung erzeugt, als wenn er einen alle Gliedmaßen sich gewaltsam verrenkenden Gaukler vor sich sieht. Das Vorwärtsgehen im Tempo, ebenso wie das Zurückhalten, beide dürfen nie das Gefühl des Rückenden, Stoßweisen oder Gewaltsamen erzeugen. Es kann also in musikalisch-poetischer Bedeutung nur perioden- und phrasenweise gescheh'n, bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks.“

Schumann

Ein statistischer Nachweis darüber, ob das musikalische Talent sich häufiger vererbt, oder ob es öfter unvermittelt und gewissermaßen überraschend austritt, wäre dankenswert und jedenfalls sehr interessant. War ersteres bei Mozart und Beethoven der Fall, so trifft das andere bei Mendelssohn und Schumann zu. Des letzteren Großvater war Pfarrer, und der Vater unseres Robert war zur Zeit, da ihm sein großer Sohn geboren ward, Buchhändler. Dieser wird als ein sehr begabter, ernst strebender Mann geschildert, welcher sich aus den beengendsten Verhältnissen zu der Stellung eines in seinen Kreisen hochgeschätzten und einigermaßen wohlhabenden Verlegers emporgearbeitet hatte und überdies als Verfasser mancher geschätzten kaufmännischen Bücher (Compendiöses Handbuch für Kaufleute in vier Bänden" u. a.), sowie als Uebersetzer mancher Poesien von Lord Byron genannt zu werden verdient. Obgleich er sich in jungen Jahren schon in eigenen Dichtungen versuchte, zeigten doch seine Eltern dafür nicht das geringste Interesse, sondern verlangten von ihm, daß er als Lehrling in ein Materialwarengeschäft eintrete. Wenn dieser Beruf einem Jüngling, der von sich selbst sagte, daß die Begeisterung für Miltons und Youngs Werke ihn „bisweilen dem Wahnsinn nahe brachte", nicht zusagte, so kann man das wahrlich begreiflich finden. Sein Streben nach Höherem und sein rastloser Fleiß wurden jedoch nach Jahren belohnt, und

im Jahre 1808 konnte er mit einem seiner Brüder die Verlagsbuchhandlung „Gebrüder Schumann" gründen, nachdem er sich 1795 mit Johanna Christine Schnabel verheiratet hatte und von dem kleinen Städtchen Ronneburg im Herzogtum Sachsen-Altenburg nach der sächsischen Bergstadt Zwickau übergesiedelt war. Hier ward Robert Schumann am 8. Juni 1810 als jüngstes von fünf Geschwistern geboren. Die älteren Geschwister waren die drei Brüder Eduard, Karl und Julius und die Schwester Emilie. Die Mutter wird geschildert als eine Frau von einnehmendem Aeußeren und gewinnenden Manieren, die, wenn auch normal begabt, doch nur jenen Grad von Bildung erreicht hatte, den man zu jener Zeit den in kleinen Städten aufwachsenden Mädchen überhaupt angedeihen lassen konnte. Im höheren Lebensalter litt sie an einer absonderlichen Ueberspanntheit, die sie zwischen sentimentaler Schwärmerei und plötzlich hervorbrechender Heftigkeit hin und her schwanken ließ. Da auch die einzige Schwester Schumanns in jugendlichem Alter von einer unheilbaren Gemütskrankheit befallen wurde, welche die Ursache ihres frühen Todes war, so darf man wohl vermuten, daß die Gemütskrankheit, der unser herrlicher Tonmeister im besten Mannesalter erliegen sollte, eine ererbte war. Als Robert das sechste Jahr erreicht hatte, wurde er der Schule des Archidiakonus Dr. Döhner anvertraut, später, im Jahre 1820 trat er in die Quarta des Gymnasiums ein, welches er vollständig absolvierte. Inzwischen hatte sich schon in seinen frühen Knabenjahren starke Neigung zur Musik gezeigt. Er selbst sagt in seinem curriculum vitae, welches er gelegentlich seiner Bewerbung um die Doktorwürde an die philosophische Fakultät in Jena richtet: „ich erinnere mich, ohne alle Anleitung größere Chor- und Orchesterwerke schon in meinem elften Jahre geschrieben zu haben." Die Worte „ohne alle Anleitung" darf

man aber wohl nicht allzu genau nehmen, denn schon von seinem siebenten Jahre an erhielt der kleine Robert Klavierunterricht von dem Baccalaureus **Kuntsch**, derselbe, dem der spätere Meister und dereinstige Schüler aus Dankbarkeit die ebenso kunstreichen wie reizvollen Studien für den Pedalflügel op. 56 gewidmet hat. War auch Kuntsch nach keiner Seite hin ein hervorragender Musiker, so scheint er doch ein anregender und gewissenhafter Lehrer gewesen zu sein, denn am 27. (?) Juli 1832 schreibt Schumann selbst an ihn die folgenden Worte: „Sie waren der Einzige, der das in mir überwiegende musikalische Talent erkannte und schon frühzeitig auf die Bahn hindeutete, auf welche mich früher oder später mein guter Geist führen mußte.“ Neben seinen musikalischen Bestrebungen versuchte sich der geistig überaus angeregte Knabe aber auch literarisch und schrieb u. a. „Räuberkomödien“, welche im elterlichen Hause unter den Auspizien des Vaters und unter dem Beistande seines Bruders Julius von seinen Schulkameraden aufgeführt wurden. Der Vater, der selbst mit heißem Bemühen geschriftstellert und gedichtet hatte, begünstigte diese Neigung seines Jüngsten zu literarischer Betätigung besonders gern, aber bald mußte er doch erkennen, daß die Neigung zur Musik eine so stark überwiegende war, daß alles übrige daneben zurücktrat. Im Jahre 1819 hörte der Kleine in Karlsbad, wohin sein Vater ihn mitgenommen hatte, den seinerzeit so hochberühmten Klaviervirtuosen **Ignaz Moscheles**, und muß der Eindruck, den dessen Spiel auf den Knaben machte, ein gewaltiger und nachhaltiger gewesen sein, denn noch in höherem Lebensalter sprach er nicht selten von diesem Ereignis mit wahrer Begeisterung. Nach achtjährigem Schulbesuch verließ Robert im Jahre 1828 das Gymnasium mit dem Zeugnisse der Reife zur Universität (Ib). Aber neben diesen Studien ruhte die Musik niemals; in

dem Sohne des Militär-Musikdirektors Pilßing, der im Jahre 1821 nach Zwickau kommandiert worden war, gewann er einen Kameraden, der fast täglich vierhändige Bearbeitungen Haydnscher und Mozartscher Symphonien oder andere ihnen zu Gebote stehende Originalkompositionen von Hummel, Weber 2c. spielte. Ein Zufall brachte es sogar zuwege, daß Robert sich ein bescheidenes Orchester bildete, mit dem er kleine Aufführungen veranstaltete. Er hatte nämlich die Ouvertüre zu „Tigranes" von Righini in vollständigen Orchesterstimmen in den Geschäftsräumen seines Vaters entdeckt — sie war, wer weiß durch welchen Zufall dahin geraten — und brannte nun vor Begierde sie aufzuführen. Es gelang ihm in der Tat, unter seinen Kameraden zwei Geiger, zwei Flötisten, einen Klarinettisten und zwei Hornisten ausfindig zu machen, die übrigen Instrumente ersetzte der jugendliche Orchesterdirigent auf dem Flügel, und so wurde das Werk mit großem Ernst einstudiert und aufgeführt; später folgten mehrere ähnliche Aufführungen, für welche der junge Künstler auch selber eine Komposition, den 150. Psalm für Chor mit Instrumentalbegleitung schrieb. Auch als Klavierspieler muß er schon Tüchtiges geleistet haben, denn er produzierte sich sogar in größeren Gesellschaftskreisen mit den Variationen über den Alexandermarsch von Moscheles und mit den Herzschen Bravour-Variationen über die Romanze „Ich war Jüngling noch" aus Méhuls „Joseph in Aegypten", zwei Kompositionen, die noch heute als sehr schwierige Aufgaben betrachtet werden. Der Vater, dem es klar geworden war, daß sein Jüngster zum Musiker geboren sei, wandte sich nun an Carl Maria von Weber mit der Anfrage, ob er geneigt sei, die Ausbildung seines Sohnes zu übernehmen. Leider ist die Korrespondenz über diese Angelegenheit verloren gegangen und verbürgt ist nur, daß der Wunsch des Vaters nicht in Erfüllung ging,

obgleich Weber sich anfangs zustimmend geäußert haben soll. So versagte denn das Geschick dem jungen Talente das Glück, in seiner Jugend einen geregelten Unterricht in Harmonie, Kontrapunkt xc. zu genießen, und da wir also Schumann bis zu gewissem Grade als Autodidakten zu betrachten haben, so muß unsere Bewunderung für das, was er später erreichte um so größer sein. Am 10. August 1826 verlor Robert seinen Vater, und dies traurige Ereignis war von starkem Einfluß auf sein Gemütsleben; er, der bis dahin ein heiterer, zu Neckereien und Jugendstreichen aller Art aufgelegter Knabe gewesen war, wurde träumerisch und schweigsam, und es entwickelte sich augenscheinlich schon die Eigentümlichkeit seines späteren Charakters. Aber die Lust am Schaffen litt infolge dieses traurigen Ereignisses nicht. Wie ernster Natur aber diese Kompositionen gewesen sein müssen, geht schon daraus hervor, daß er mit Vorliebe Gedichte von Lord Byron und Schulze komponierte.

Desgleichen zeugt ein Hochzeitskarmen, welches er seinem Bruder Karl widmete, als dieser sich im Jahre 1827 verheiratete, von dem Ernst, der in dieser Jünglingsseele lebte. Es finde hier einen Platz:

> Ein heitrer Tag ist uns erschienen;
> Froh wandelt an der Rosenhand
> Der wonnesüßen Amorinen
> Ein Paar in Hymens Feenland:
> Und herrlich in dem Myrthenkranze,
> Der schüchtern durch die Locken schaut,
> Fliegt sie daher im Hochzeitstanze,
> Die süße jugendliche Braut.
>
> Die goldne Zeit der Mädchenspiele,
> Des Jünglingsalters flücht'ger Sinn,
> Die freien, schwärmenden Gefühle
> Der Jugendträume sind dahin.

Die ernstern Fesseln schlingt die Myrthe
Und aus dem hochzeitlichen Kranz
Entfaltet sich die Mutterwürde,
Der heil'ge Ernst des kühnen Manns.

Wo durch die raschen Jugendtritte
Zerstörend einst der Leichtsinn sprang,
Da fesselt jetzt der Gattin Bitte
Der süßen Ehe frommer Zwang.
Sie hüllt in ihren Blumenschleier
Die wilde Unbesonnenheit
Und das entflammte Jünglingsfeuer
Kühlt die beredte Weiblichkeit.

Wenn rings die Lebensstürme drohten,
Da tröstet ihn der Gattin Wort;
Und den gescheiterten Piloten
Lenkt sie an den ersehnten Port!
Und fielen düstrer noch die Lose,
In ihren Armen schläft er süß;
Sie schlingt um ihn die heitre Rose,
Wenn ihn sein Genius verließ.

So mögt Ihr durch das Leben wandeln,
Ein Geist im Wort und in der Tat,
Im Denken Eins und Eins im Handeln
Bis sanft der Fackeljüngling naht.
Und kommen dann auch trübe Stunden —
Getrost! Der Schmerz wird bald vergehn:
Was du als Tränen hier empfunden,
Du wirst es dort als Kronen sehn.

Nach des Vaters Tode kam für Sch. eine Zeit des Kampfes mit den Vorurteilen seiner Mutter. Hatte jener das Talent seines Sohnes für Musik erkannt und nach Kräften unterstützt, so konnte dagegen die Mutter sich durchaus nicht entschließen, den Lieblingswunsch ihres Sohnes zu erfüllen; sie hatte zwar nichts dagegen einzuwenden, daß er die Musik als Dilettant weiter betreibe, aber sie verlangte kategorisch, daß er sich den Wissenschaften widme, und da auch der vom Vater

erwählte Vormund derselben Ansicht war, so fügte sich der Jüngling einstweilen dem Verlangen derjenigen, welche doch fraglos ein gewisses Verfügungsrecht über ihn in Anspruch nehmen konnten. Seltsamerweise hat die Mutter noch die ersten Erfolge ihres hochbegabten Sohnes als Komponist erlebt, während es dem weiterschauenden Vater versagt war, sich der Werke und Erfolge desselben zu erfreuen.

Im Jahre 1828 bezog Sch. die Universität Leipzig und zwar ließ er sich (am 29. März) als stud. jur. immatrikulieren. Doch lebte er mehr den Musen als dem jus. Namentlich wurde die Einführung in das Haus des Klaviermeisters Friedrich Wieck von wesentlicher Bedeutung für ihn, da der Umgang mit diesem Manne ihn mehr und mehr der Musik geradezu in die Arme trieb. In Friedrich Wieck begegnete ihm zum erstenmal in seinem Leben ein wirklicher, musikalischer Pädagoge, welcher es verstand, die Technik des Spielers durch eine rationelle Methode zu fördern; er nützte diesen Umstand, indem er Klavierunterricht bei Wieck nahm und diesen bis Anfang 1829 fortsetzte. Dagegen konnte er sich nicht entschließen, dem Rate Wiecks zu folgen und auch in der Theorie der Musik Unterricht zu nehmen; er hielt es für überflüssig, weil sein Talent ihm gestattete, sich auf dem Instrumente Akkordfolgen mannigfacher Art zusammen zu suchen, während Melodien ihm in Fülle zuströmten. Später kam er jedoch zu der Einsicht, daß man ohne gründliches Studium der Harmonie und des Kontrapunktes, selbst bei der reichsten Begabung, etwas Vollendetes in größeren Formen nicht gestalten könne, und suchte er alsdann das Versäumte mit rastlosem Eifer nachzuholen. Einstweilen aber ward trotz der mangelnden theoretischen Kenntnisse rüstig weiter komponiert, und es entstanden u. a. vierhändige Variationen über ein Thema vom Prinzen Louis Ferdinand, sowie ein Quartett für Klavier und Streich-

instrumente. Auch war es einmal zu einem öffentlichen Auftreten als Klavierspieler gekommen, indem Sch. gelegentlich eines Konzertes in Schneeberg in Sachsen einen Konzertsatz von Kalkbrenner vortrug. Dem jus aber widmete er gar wenig Zeit und Interesse, er selbst berichtete später mit feinem Humor über seine juristischen Studien, daß er stets nur bis an die Tür des Auditoriums gekommen sei, dort eine Weile gelauscht und dann leise Kehrt gemacht habe. In ähnlicher Weise „studierte" Sch. dann auch ein Jahr in Heidelberg, woselbst er gegen Ende Mai 1829 eintraf. In vertrautem Verkehr mit gleichgesinnten Freunden schwelgte er am lieblichen Neckar ebensowohl in Natur- wie in Kunstgenüssen; während fast täglich gemeinschaftliche Ausfahrten in die reizvolle Umgegend Heidelbergs gemacht wurden, die sich sogar dann und wann bis Baden-Baden, Mannheim &c. ausdehnten, studierte er andrerseits unermüdlich Klavier. Einmal schreibt er an einen Freund: „Heute Morgen habe ich sieben Stunden Clavier gespielt, ich werde heute Abend gut spielen, wir müssen zusammenkommen." Wie ernst er es mit dem Studium des Klavierspiels nahm, beweist auch der Umstand, daß er bei allen seinen Ausflügen und kleinen Reisen stets eine stumme Klaviatur mit sich führte. In seinen musikalischen Haus- und Lebensregeln sagt Sch. freilich später: „Man hat sogenannte ‚stumme Klaviaturen' erfunden; versucht sie eine Weile lang um zu sehen, daß sie zu nichts taugen. Von Stummen kann man nicht sprechen lernen." — Nach mannigfachen Ueberredungskünsten gelang es Sch. auch, von seinem gestrengen Herrn Vormund die Erlaubnis und die Gelder zu einer Reise nach Italien zu erlangen. Er reiste über Mailand und Brescia bis Venedig, wo es ihm jedoch nicht wohl erging, er schreibt am 4. Oktober an seinen Freund Rosen: „In Venedig war ich krank, es war eine Art Seekrankheit, mit Erbrechen, Kopf-

schmerzen &c., ein lebendiger Tod. Die verdammte Erinnerung an Cypressen in Mailand wollte mir nicht aus dem Kopf. Ein Arzt nahm mir einen Napoleon ab, ein Schuft von Kaufmann betrog mich um einen halben." Bemerkenswert ist übrigens, daß Sch. sich als Vorbereitung zu seiner Reise so ernstlich mit dem Studium der italienischen Sprache befaßt hatte, daß er imstande war einige von den Sonetten des Petrarca in gleichem Versmaß und mit fast vollkommener Treue ins Deutsche zu übersetzen. Der einzige dunkle Punkt während des fröhlichen Aufenthaltes in Heidelberg war der chronische Geldmangel, an dem der sorglose Student litt.

„In diesem Briefe wollte ich Sie dann ergebenst bitten, mir, sobald Sie nur können, eine Anweisung auf ein Frankfurter Haus von 75—100 Thalern zu senden."

„Ew. Wohlgeboren melde ich natürlich mit großem Vergnügen, die sehnlichst erwartete Anweisung von 100 Thalern. — Daß ich mit diesem bis zu Monat November nicht gut auskommen kann, werden Sie, verehrtester Herr Ruel, leicht zugeben."

„Glauben Sie mir gewiß, daß es mir selber am unangenehmsten ist, ewig um Geld zu betteln."

„Von den letztgedachten 100 Thalern ist mir nur noch wenig übrig geblieben."
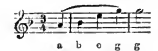
„Wie sehr würden Sie mich verbinden, wenn Sie mir so bald als möglich so viel als möglich sendeten."

„In jedem Falle ersuche ich Sie aber ergebenst, wenn es Ihnen anders nur möglich ist, mir sehr bald wieder einen Wechsel oder Geld in natura zu schicken."

„Sie würden mich mit 150—180 Thalern ganz glücklich machen. Haben Sie Nachsicht."

Vorstehende Sätze bilden stets den wesentlichen Inhalt der nach Zwickau gerichteten Briefe. In Heidelberg war es

auch, wo Sch. sich endlich entschloß, seiner Mutter in einem Briefe vom 30. Juli 1830 offen zu erklären, daß es ihm unmöglich sei, sich von der geliebten Tonkunst zu trennen, und daß es ihm ebenso unmöglich sei, Jurist zu werden. Auf seinen eigenen Wunsch hin erbat die Mutter von Friedrich Wieck ein Urteil über das Talent ihres Sohnes und dies fiel so günstig aus, daß die Mutter, wenn auch mit schwerem Herzen, ihre Zustimmung geben mußte. Ehe er jedoch Heidelberg verließ, trat er dort einmal als Klavierspieler in einem Konzerte des musikalischen Vereins „Museum" auf und spielte die ihm schon von früherer Zeit her geläufigen Alexandermarsch-Variationen von Moscheles mit solchem Erfolge, daß er bald darauf auch Anträge von den Konzertgesellschaften in Mainz und Mannheim erhielt, die er indes ausschlug. Auch seine erste, später im Druck als op. 1 erschienene Komposition entstand in Heidelberg; es sind dies die Variationen über den Namen Abegg. Können dieselben auch nicht als ein ausgereiftes Kunstwerk gelten, so weisen sie doch hie und da auf den künftigen genialen Meister hin, sowohl in seinen Vorzügen wie in seinen Schwächen. Zu letzteren ist wohl Sch.s öfters wahrnehmbare Neigung zur konsequenten Wiederholung ein und desselben rhythmischen Motivs zu zählen. So begegnen wir denn im Thema dieses opus 1 der sechzehnmaligen ununterbrochenen Wiederholung dieses Motivs,



welches zwar melodisch, niemals aber rhythmisch umgestaltet ist. Eine solche Monotonie muß selbstverständlich ermüdend wirken. Dagegen erfreut wiederum gar oft die gewählte Harmonik sowie das Streben, Mittelstimmen oder den Baß selbst-
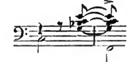
ständig zu gestalten. Die dritte Variation und die letzten siebzehn Takte des Finales lassen allerdings den Einfluß der Bravourstücke damaliger Zeit deutlich erkennen und wirken daher heutzutage in ihrer Naivetät recht befremdend. Den Mangel einer gründlichen Durchbildung, von welchem auch dies Erstlingswerk zeugt, hatte Sch. inzwischen an sich selber empfunden und aus dem Grunde versucht, sich durch Selbststudium einer Kompositionslehre fortzubilden, ein Versuch, der aber immer nur zu etwas Halbschürigem führen kann. Auch dies erkannte Sch. bald, und so schreibt er an Wieck: „Etliche Eimer recht, recht kalter Theorie können mir auch nichts schaden und ich will ohne Muksen hinhalten." — Im Herbst des Jahres 1830 traf Sch. abermals in Leipzig ein.

Er begann nun wieder seine Klavierstudien unter Wiecks Anleitung, aber dem ungestümen Drange des Schülers nach rapiden Fortschritten wollte der ruhig zu verfolgende Weg, den der Meister ihm vorschrieb, zu lang erscheinen, und er glaubte ihn abkürzen zu können, indem er sich eine Maschinerie konstruierte, vermittelst welcher er die Kraft und Unabhängigkeit der einzelnen Finger in weit kürzerer Zeit und in möglichst hohem Grade zu erlangen hoffte. Aber der Erfolg war nicht der erhoffte, im Gegenteil war der dritte Finger durch übertriebene Ausdehnung der Sehne völlig kraft- und willenlos geworden und bewegte sich bei beabsichtigtem Anschlage stets aufwärts anstatt niederwärts zur Taste. Sch. hat sich niemals darüber ausgesprochen, welcher Art seine verunglückte Erfindung gewesen war. Der jugendliche Stürmer war selbstverständlich zunächst in verzweifelter Stimmung, aber die Welt freilich hat es nicht zu beklagen, daß sie anstatt des Klaviervirtuosen den Komponisten Robert Schumann gewonnen hat. Er erkannte, daß ihm nunmehr die Virtuosenlaufbahn verschlossen war und begann daher ernstlich mit den bisher vernachlässigten theore-
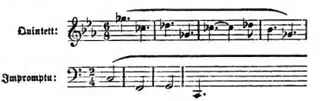
tischen Studien, zunächst bei einem Musikdirektor Kuntsch, über dessen Persönlichkeit und Tüchtigkeit jedoch ein vollkommenes Dunkel schwebt, und später bei dem bekannten, sehr tüchtigen Kapellmeister Heinrich Dorn, welcher zu jener Zeit als solcher am Leipziger Theater tätig war. Obgleich Dorn, nach genommener Einsicht von Sch.s Können, es für nötig erachtet hatte, den theoretischen Kursus durchaus vom Anfang an zu beginnen, so schickte sich doch der bereits zwanzigjährige Schüler willig darein und arbeitete mit so rührendem, musterhaftem Fleiße, daß er in verhältnismäßig kurzer Zeit bis in die Mysterien des doppelten Kontrapunktes 2c. eindrang. Sch.s Orgelfugen über den Namen Bach, seine Kanons für den Pedalflügel op. 56 und anderes beweisen zur Genüge, wie sehr er diesen Unterricht ausgenutzt hat und bis zu welcher Stufe der Meisterschaft er sich infolge desselben später hinaufgearbeitet hat. Die inzwischen entstandenen Kompositionen „Papillons" op. 2 und Intermezzi op. 4 konnten unmöglich schon einen höheren Grad von Meisterschaft bekunden, doch dokumentieren sie unverkennbar, daß der jugendliche Komponist ernste Studien getrieben hatte. Die Papillons gleichen Improvisationen in knapper Form, die ziemlich willkürlich aneinander gereiht sind. Von einem organisch gestalteten Ganzen kann hier also nicht die Rede sein. In der Tat waren die Nummer 1, 3, 4 und 8 auch schon in Heidelberg entstanden und wurden jetzt, so gut es ging, mit eingereiht. Am reizvollsten sind die im Polonaisetempo gehaltenen Nummern 5 und 11. In Nr. 12, das sehr kurz gehaltene Finale, verflicht Sch. unsern alten deutschen „Großvatertanz", für welchen er eine besondere Vorliebe gehabt haben muß, da er denselben später auch im „Carneval" und in dem Jugendalbum verwendet. Die Verwendung in den genannten späteren Werken ist allerdings auch eine weit geschicktere als die etwas gezwungene und unbeholfene in den Papillons.

Die Intermezzi op. 4 sind schon bei weitem gehaltvoller und ausgedehnter, zumeist in der doppelten Liedform geschrieben. In Nr. 2 begegnen uns schon Klänge, die an das reizende Scherzo des F-dur-Streichquartetts op. 44 gemahnen. Andererseits begegnen wir in Nr. 3 einer Periode, welche durch die Monotonie des Rhythmus (von der schon gelegentlich der Abegg-Variationen die Rede war) auffällt. An dieser Stelle wiederholt sich derselbe eintaktige Rhythmus nicht weniger als zweiunddreißig Mal. In diese Zeit fällt auch die Bearbeitung der Paganinischen Violincapricen (welche als op. 3 erschienen), doch kommen dieselben, da sie eben nur Bearbeitungen sind, hier nicht in Betracht. Auch einen Symphoniesatz hatte Sch. geschaffen, welcher in einem Konzerte aufgeführt wurde, welches die damals dreizehnjährige Klara Wieck am 18. November 1832 in Zwickau veranstaltete. In Schneeberg und Zwickau, woselbst Sch. den Winter 1832/33 abwechselnd zubrachte, schrieb er noch zwei Sätze zu dieser Symphonie, die jedoch allem Anschein nach niemals ganz vollendet wurde. Im März 1833 kehrte Sch. wieder nach Leipzig zurück, wo er zunächst die Impromptus (eigentlich Variationen) über eine Romanze von Klara Wieck komponierte, die bereits in Heidelberg entstandene Toccata op. 7 umarbeitete und Skizzen zu den beiden Sonaten in Fis-moll und G-moll niederschrieb. Dem Beispiele Beethovens in seinen Variationen op. 35 folgend, beginnt Sch. seine Impromptus mit dem bloßen Basse des Themas, dessen vier ersten Takte er im Finale mit Aufwand mancher kontrapunktischen Künste sehr hübsch verwertet. Ueberhaupt enthalten die elf Variationen viel Interessantes und Geistreiches, und da sich alles auf ein Hauptmotiv bezieht, so empfindet man bei diesem Werke nicht, wie bei den früheren, den Mangel des logischen Aufbaus. Ganz besonders interessant ist es aber, die von Sch. im höheren Lebensalter redigierte zweite Ausgabe

des Werkes mit der ersten zu vergleichen. Nicht allein, daß Sch. zwei Variationen, die ihm nicht mehr behagen mochten, ganz fortließ, so beseitigte er auch gewisse chimärische und umständliche, das Auge verwirrende Notierungen, welche er in jungen Jahren gerade um ihrer Absonderlichkeit willen besonders liebte, und welche wesentlich dazu beitrugen, daß die Sch.schen Werke so sehr langsam Eingang fanden. Demgemäß strich er in der ersten Variation den Akzent über der zweiten Note der Synkope



weil es einfach unmöglich ist, dieser Forderung nachzukommen, in der zweiten Variation bedient er sich einer einfachen Notierung anstatt der unnötig komplizierten, aus der Variation in $^{12}/_{16}$-Takt macht er eine in $^{6}/_{8}$-Takt, indem er aus einem Takte deren zwei macht. Man sieht, daß er in reiferen Jahren von jenen etwas schrullenhaften Aufzeichnungen nicht viel hielt; eine Lehre für die jungen Komponisten, die sich noch jetzt in dergleichen gefallen! Ob es ein Zufall ist, wenn Sch. nach manchen Jahren dieses Quinten-Motiv in seinem prächtigen Klavierquintett op. 44 wiederbringt, oder ob er eine Reminiszenz an sein Jugendwerk beabsichtigte, bleibe dahingestellt.



Die Toccate will nichts anderes sein als eine Fingerstudie, ist aber als solche eine der interessantesten, aber auch schwierigsten in der gesamten Klavierliteratur.

Im Jahre 1833 starb die eine von Sch.s Schwägerinnen, Rosalie, die Frau seines Bruders Carl, und dieser Trauerfall wirkte auf ihn so tief, daß ihn, wie sein Notizbuch besagt, eine „fürchterliche Melancholie“ befiel. Im darauffolgenden Jahre gründete Sch. die „Neue Zeitschrift für Musik“, deren erste Nummer am 3. April 1834 erschien, und welche vermöge der enthusiastischen, jugendlich-frischen aber stets vornehmen Art und Weise, in der sie auftrat, sofort einen ziemlich ausgebreiteten Leserkreis fand. Die ersten Mitarbeiter, welche Sch. heranzog, waren Friedrich Wieck, sein spezieller Freund Ludwig Schuncke, Julius Knorr, Carl Banck, Koßmaly und einige wenige andere. Sch. selbst war überaus tätig und schrieb freie Aufsätze und Kritiken in Hülle und Fülle, welche man noch heute gern liest wegen der blühenden, phantasiereichen Sprache, der freudig gespendeten Anerkennung alles Wertvollen, sowie um des maßvollen, niemals verletzenden, oft durch Humor gewürzten Tadels willen, mit dem das Minderwertige entlassen wurde. Sch. schrieb anfangs zunächst unter den Namen Florestan und Eusebius; Florestan repräsentierte die energische, leidenschaftliche Seite seines Gemüts, Eusebius die weiche und träumerische. Im demnächst zu erwähnenden Carneval portraitiert er sich selbst solcherweise. Auch manche seiner früheren Werke gab er unter diesen Namen heraus, so die „Davidsbündler-Tänze“ op. 6 und die Sonate in Fis-moll op. 11. Der seltsame Titel des erstgenannten Werkes, ebenso wie diejenigen Artikel in der Zeitschrift, welche die Davidsbündler häufig erwähnten, erregten begreiflicherweise in weiten Kreisen Verwunderung und Neugier, und wurde Sch. deshalb wiederholt um Auskunft über diese mysteriöse Bündlerschaft

gebeten; man dachte sich einen weitverzweigten Verein, der jedoch in Wahrheit garnicht existierte, denn er war ein Phantasiegebilde Sch.s, der in jenen Jahren solche Phantastereien liebte. Sch. erließ dann in seiner Zeitschrift folgende Erklärung:

„Es gehen mannichfache Gerüchte über die unterzeichnete Bündlerschaft. Da wir leider mit den Gründen unserer Verschleierung noch zurückhalten müssen, so ersuchen wir Herrn Schumann (sollte dieser einer verehrlichen Redaktion bekannt sein), uns in Fällen mit seinem Namen vertreten zu wollen.

Die Davidsbündler.

Ich thu's mit Freuden.

R. Schumann.“

Warum Sch. diesem Phantom eines Bundes den gewählten Namen gegeben hatte, ist unschwer zu verstehen: wie der alttestamentarische David den Kampf gegen die Philister aufnahm, so war auch Sch. gesonnen, den Kampf gegen das in jenen Jahren sich breit machende Philistertum in der Musik aufzunehmen. In dem Carneval ist dies deutlich genug ausgesprochen, denn die Ueberschrift des Finales lautet: „Marche des Davidsbündler contre les Philistins“, die Philister aber werden durch den Großvatertanz charakterisiert. Jedenfalls verlangt dies erste bedeutendere Werk Sch.s eine ausführlichere Erwähnung. Ein äußerer Anlaß war der Grund von dessen Entstehung: eine junge Dame, Fräulein Ernestine von Fricken, welche nach Leipzig gekommen war, um bei Wieck Klavierunterricht zu nehmen, machte auf Sch. einen solchen Eindruck, daß er eine tiefe Neigung zu ihr faßte und sich später mit ihr verlobte; sie war aus dem Städtchen Asch an der böhmisch-sächsischen Grenze und Sch. hatte entdeckt, daß dieser Städtename sich musikalisch notieren ließ, gleichzeitig auch fand er, daß dieselben Namen der Töne as, c und h in seinem Namen enthalten waren, und das reizte ihn eine Reihe von

kleinen Tonbildern zu erfinden, welche fast sämtlich mit den genannten Tönen beginnen, und welche er in ein Préambule und Finale einrahmte. In höchst geistreicher Weise charakterisiert er mit diesen Stücken teils die typischen Maskenfiguren Pierrot, Arlequin, Pantalon und Colombine, teils Persönlichkeiten wie Chopin, Paganini, sich selber als „Florestan und Eusebius“, Klara Wieck als „Chiarina“, Ernestine von Fricken als „Estrella“; endlich kamen frei erfundene Stücke (Valse noble, Valse allemande, Promenade, Aveu etc.) hinzu. Schumann selbst schrieb drei Jahre nach Entstehung des Werkes an Moscheles: „Der Carneval ist auf Gelegenheit entstanden, meistenteils und bis auf 3 oder 4 Sätze immer über die Noten A S C H gebaut — — — — Die Ueberschriften setzte ich später drüber — — — — Das Ganze hat durchaus keinen Kunstwert; einzig scheinen mir die vielfachen verschiedenen Seelenzustände von Interesse.“ —

Interessant ist es, durch diese Zeilen die Bestätigung zu erhalten, daß er die Ueberschriften später hinzusetzte (was auch bei allen späteren Sachen der Art der Fall war) und ferner, daß der Komponist selber seinem Werke — so bald nach dessen Entstehen — allen Kunstwert abspricht. Dagegen möchte doch die Gegenwart wohl opponieren! Ist auch nicht wegzuleugnen, daß die Häufung von nahezu zwanzig kleineren Stücken (von denen manche nur 12, 16, 32 Takte zählen) nicht geeignet ist, ein in sich abgeschlossenes, architektonisch schön geformtes Kunstwerk zu erzielen, welches sein Maß in sich selber trägt, und muß man auch zugestehen, daß das Ganze einem Kaleidoskop gleicht, so kann man sich doch dem großen Reize der einzelnen Nummern nicht entziehen, deren eigentümliche Schwärmerei, Anmut oder Innigkeit entschieden etwas Herzbewegendes hat, das uns gerne über die Mängel hinwegblicken läßt. Daß Sch. selbst ein Uebermaß von kleinen und kleinsten

Stücken vermeiden wollte, geht übrigens daraus hervor, daß er vier Stückchen über Asch, welche später in seinem op. 99 und op. 124 erschienen, und welche an sich den begünstigten Nummern nicht nachstehen, in den Carneval nicht mit aufgenommen hat. Es sind dies Nr. 3 aus op. 99, und Nr. 4, Walzer, Nr. 11 Romanze und Nr. 17 Elfe aus op. 124. Die Verlobung mit Ernestine von Fricken, der wir also den Carneval verdanken, ward jedoch nach einiger Zeit wieder aufgehoben, doch blieb auch ferner ein freundschaftliches Verhältnis bestehen, welchem Sch. sogar nach Jahren noch durch Widmung des Liederheftes op. 31 Ausdruck gab.

Die Lösung des Verhältnisses war eine natürliche Folge seiner inzwischen aufkeimenden tiefen und innigen Neigung zu der soeben zur Jungfrau erblühten, doch aber schon weitberühmten Klaviervirtuosin Klara Wieck, seiner nachmaligen Gattin, welche ihn um fast vierzig Jahre überlebte. Ehe wir jedoch die Lebensschicksale Sch.s weiter verfolgen, sei zuvor noch in Kürze einiger seiner Werke gedacht, die aus dessen Sturm- und Drangperiode stammen. Die Sonate in Fis-moll op. 11 „Klara zugeeignet von Florestan und Eusebius", enthält eine Menge reizvoller Einzelheiten, kann aber gleichwohl als formgerecht gestaltete Sonate, wie sie uns in den Werken der Klassiker entgegentritt, nicht gelten. Die an sich schönen Motive werden weniger entwickelt als wiederholt, neben einander gestellt und wiederum von abermals neuen Gedanken verdrängt. Dazu kommt die mehrfach erwähnte Monotonie im Rhythmus (der sich überdies mit Vorliebe in Synkopen ergeht), und so ist es wohl begreiflich, wenn Sch. in den Jahren, da er ein Meister geworden war, diese seine Jugendwerke als „wüstes Zeug" bezeichnete. Nichtsdestoweniger erscheint dies Urteil viel zu hart, namentlich gegenüber Werken wie „Kreisleriana", „Kinderszenen" und ähnlichen. Durchaus meisterhaft

sind schon die Phantasiestücke op. 12, eine Serie von Tonbildern, welche ebenso reiz- und geistvoll in der Erfindung, wie schön in der Form, und daneben durchaus originell sind. Man braucht nur „Aufschwung", „Warum?", „Traumes Wirren" zu nennen, um der Zustimmung eines jeden wahrhaften Musikfreundes sicher zu sein. Das nun folgende Werk: Etudes symphoniques op. 13 (später unter dem besser zutreffenden Titel „Etudes en forme de Variations" erschienen, behandelt das Thema eines Flöte spielenden Dilettanten, (des Vaters von Ernestine von Fricken) und enthält viel Schönes, Originelles und, was die Klavierbehandlung anlangt, Neues und Interessantes. Nur der Kanon in der dritten Variation klingt zuweilen etwas erzwungen und gewaltsam (namentlich im 8. und 9. Takte, wo die beiden Quartsextakkorde auf h und gis einen wenig guten Eindruck machen), während das Finale des richtigen Flusses und einer inneren Steigerung entbehrt. In der 30 Jahre nach Sch.s Tode erschienenen Gesamtausgabe seiner Werke findet sich ein „Anhang zu op. 13", bestehend aus fünf Variationen über dasselbe Thema. Es liegt die Vermutung sehr nahe, daß dies nicht in der Tat ein „Anhang" ist, sondern daß der Komponist diese fünf Variationen, als er zur Veröffentlichung des Werkes schritt, verworfen habe. Sehr auffallend ist auch die Reminiszenz an Marschners allbekanntes: „Du stolzes England freue dich" aus „Der Templer und die Jüdin". Während die Sonate op. 14 in F-moll (ursprünglich auf Wunsch des Verlegers „Concert sans orchestre" betitelt) neben vielen Vorzügen auch dieselben Schwächen wie die ältere Schwester aufweist, gleichen die Kinderszenen op. 15 einer Schnur echter Perlen. Diese kleinen Stücke waren es, welche dem kühnen Neuerer zuerst in weiteren Kreisen Freunde erwarben; reizvoll und neu in der Erfindung wie im Klaviersatz, und vollendet in der

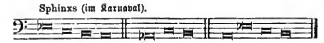
Form mußten dieselben rasch ein dankbares Publikum finden. Der Komponist, welcher stets viel Gewicht auf geschmackvolle der Eigenart des Stückes entsprechende Ausstattung legte, hatte gewünscht, daß die Stücke mit kleineren, zierlichen Noten gestochen und mit einer farbigen Umrandung geschmückt würden, und wenn man die also ausgestattete Originalausgabe mit den jetzt im Handel befindlichen nüchternen Drucken vergleicht, muß man zugestehen, wie richtig Sch. empfand, als er jenes Verlangen stellte. Nicht so rasch fand die „Kreisleriana“, op. 16, Eingang, obgleich sie ohne Frage zu den bedeutendsten Klavierwerken Sch.s zu zählen, vielleicht sogar als das unbedingt bedeutendste zu bezeichnen ist. Der Titel war damals gar vielen ein Rätsel, und ist's heutzutage vielleicht in noch höherem Grade, weil in der Gegenwart die phantastischen Dichtungen eines E. T. A. Hofmann kaum noch gelesen werden. Dieser hat nämlich in seinen Phantasiestücken die originelle Gestalt des „unglücklichen Kapellmeisters Johannes Kreisler“ geschaffen, welcher nur in Johann Sebastian Bach und in seinem eigensten Innern lebt, und dem Sch. diese acht Stücke gleichsam als dessen eigene Improvisationen untergeschoben hat. Daher die mannigfach an Bach gemahnenden Klänge, daher die tiefe Innerlichkeit, wie sie einem in besonders hohem Grade in dem zweiten, vierten und sechsten Phantasiestück entgegentritt, daher aber auch der zu wiederholten Malen plötzlich aufzuckende skurrile Humor, wie z. B. im letzten Stücke, wo vom zehnten Takte an der Baß stets zu früh kommt. Zwar kann man auch an diesen herrlichen Stücken um mancher rhythmischer Monotonie willen Kritik üben, aber angesichts der vielen ebenso großen wie originellen Schönheiten wäre das ein philisterhaftes Gebaren. Immerhin ist es ein Beweis großer musikalischer Beschränktheit und Einsichtslosigkeit, wenn Josef Rubinstein (nicht zu verwechseln mit dem

großen Schumann-Verehrer **Anton Rubinstein**) in seinem Schmähartikel auf Schumann, welchen er in den Bayreuther Blättern veröffentlichte, diese **eine** Schwäche Sch.s garnicht erwähnt, während er ihm eine ganze Anzahl anderer, nicht existierender Schwächen andichtet. Je nun, die Welt ist darüber zur Tagesordnung geschritten und verehrt Sch. nach wie vor trotz eines Josef Rubinstein. Die große Phantasie op. 17 besteht aus drei breit ausgesponnenen Sätzen, welche ursprünglich folgende Ueberschriften trugen: „Ruinen", „Triumphbogen" und „Sternenkranz". Die üppig blühende Phantasie, welche in diesem Werke waltet, wird noch lange ihre Zauberkraft ausüben, selbst auf den, der sich nicht verhehlen will, daß die Ausgestaltung des Ganzen formvollendeter und plastischer sein dürfte. Seltsam ist es, daß Sch. in späteren Jahren durchaus keine Sympathie mehr für die Werke aus seiner Sturm- und Drangperiode besaß; er nannte sie, wie bereits erwähnt, in Bausch und Bogen kurzweg „wüstes Zeug". Wenn man die Varianten, die er gelegentlich eines Neudrucks seiner Kreisleriana anbrachte mit der ersten Ausgabe vergleicht, so wird man sogar versucht zu glauben, daß ihm das **Verständnis** dafür verloren gegangen sei, denn wie wäre es sonst möglich gewesen, daß er den schönen architektonischen Aufbau in Nr. 2 durch die Einschaltung von zwanzig überflüssigen Takten, andererseits durch eine gewaltsame, unschöne Streichung von acht Takten geschädigt hätte? Ebenso unfaßlich ist es, wie Sch. den poetischen Halbschluß von Nr. 5 durch einen Ganzschluß ersetzen konnte, denn nun ergibt der Anschluß an die folgende Nummer, welcher doch ursprünglich gedacht ist, eine häßliche Oktavenfortschreitung in den äußeren Stimmen. Man ignoriere also beim Spiel der Kreisleriana stets die neueren Varianten und halte sich an die Originalausgabe.

Es kann kaum befremden, daß die Sch.schen Werke anfangs, mit geringen Ausnahmen, wenig Sympathie fanden. Das seltsam Phantastische, welches sich auch äußerlich in ziemlich auffallender Weise kundgab, mag wohl auch dazu beigetragen haben, daß gar mancher sich kopfschüttelnd davon abwandte; man wußte nicht was man mit Stücken ohne eigentlichen Schluß („Chopin" im Carneval), mit Noten wie diese:



oder mit Noten, die nicht gespielt werden sollten:



anzufangen habe. Auch war man noch niemals Tempo- und Vortragsbezeichnungen begegnet wie den folgenden: „Etwas hahnebüchen", „Ungeduldig", „Sehr rasch und in sich hinein", „Hierauf schloß Florestan, und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen", „Ganz zum Ueberfluß meinte Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen", ebensowenig dem Verlangen, einen Klavierton 26 Takte lang aushalten zu sollen, wie das in den Papillons vorkommt. Bedenkt man ferner, daß Sch. häufig sehr schwierige Aufgaben, namentlich in rhythmischer Beziehung, stellte, und daß sein Klaviersatz ein fremdartiger, ihm ganz eigentümlich angehörender war, so kommt man wohl zu der Ansicht, daß dem Publikum seiner Zeit kein Vorwurf zu machen ist, wenn es dem jugend-

lichen Stürmer und Phantasten anfangs wenig Anerkennung zollte. Sch. aber empfand dies schmerzlich, denn er bedurfte ebensowohl wie jeder andere Künstler der Anerkennung, um mit Freudigkeit weiter schaffen zu können, und da er diese Förderung in seiner engeren Heimat nicht fand, so sehnte er sich fort von ihr und wählte Wien als seinen künftigen Wohnort. Nachdem er die Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik" einstweilen in andere Hände gelegt hatte, und zwar in die seines Freundes und Mitarbeiters Oswald Lorenz reiste er Ende September 1838 nach der österreichischen Kaiserstadt ab. Dort knüpfte er bald Beziehungen an mit interessanten Persönlichkeiten wie Erzbischof von Pyrker (dem Dichter mancher Schubertschen Lieder u. a. „Heimweh", „Die Allmacht"), Staatsrat Vasque von Puttlingen (dem Komponisten der zu seiner Zeit vielgegebenen einaktigen Oper „Ein Abenteuer Karl II."), dem Sohne Mozarts und dem Bruder Franz Schuberts, desgleichen mit den Musikverlegern Pietro Mechetti und Tobias Haslinger, welch letztere auch eine Reihe seiner teils von Leipzig mitgebrachten teils in Wien entstandenen oder doch vollendeten Werken veröffentlichten. Es waren dies, außer den schon genannten op. 13, 14 und 16 die beiden kürzeren, anmutigen Stücke „Arabeske" und „Blumenstück", der „Faschingsschwank in Wien" und die „Humoreske". Der Faschingsschwank gibt wieder Zeugnis von Sch.s üppig blühender Phantasie, doch gebricht es dem ersten Satze an innerer Einheit, denn er bringt nicht weniger als sechs verschiedene, selbständige Sätze, welche nur durch die stete Wiederholung des ersten Gedankens locker zusammengehalten und durch eine Coda abgeschlossen werden. Im Hinblick darauf, daß der Komponist vielleicht in diesem ersten Satze das bunte Durcheinander des Wiener Faschingtreibens hat zeichnen wollen, kann man sich mit demselben viel-

leicht einverstanden erklären, obgleich der Mangel an formeller Einheit und Geschlossenheit, deren die Musik nun einmal unumgänglich bedarf, niemals durch ein Programm vollkommen gerechtfertigt werden kann. Der zweite Satz, Romanze genannt, ist ein ganz kurzes Stück von 25 Takten, welches fast den Eindruck einer Skizze macht. Ein ganz reizendes Stück ist das Scherzino und eine wundervolle Inspiration das Intermezzo, welches allerdings, ebensowenig wie die Romanze irgend etwas mit einem Faschingsschwank zu tun hat. In der Tat war auch das Intermezzo schon früher einzeln, unter dem Titel „Nachtstück" erschienen, und liegt somit die Vermutung sehr nahe, daß Schumann es an dieser Stelle ganz willkürlich eingeschoben hat. Das Finale ist in breiter, schön ausgearbeiteter Form geschrieben und bildet, sehr zum Vorteil des Ganzen, einen gefestigten Schluß. In einem Brief aus Wien vom 15. März 1839 schreibt Sch. an Simonin de Sire, dem der Faschingsschwank zugeeignet ist, daß er augenblicklich an einer großen romantischen Sonate arbeite, und da von einer solchen anderweitig nie die Rede ist, dagegen die übrigen drei Sonaten (in Fis-moll, G-moll und F-moll) in demselben Briefe als vollendet bezeichnet werden, so ist es höchst wahrscheinlich, daß Sch. damit den Faschingsschwank gemeint habe; wegen der Formlosigkeit des ersten Satzes wird er aber die Benennung als Sonate nicht mehr zutreffend erachtet haben. Die Humoreske ist wiederum, wie der erste Satz des Faschingschwankes ein aus den verschiedenartigsten Gedanken mosaikartig zusammengefügtes Stück voller reizender Einzelheiten, als Ganzes aber nicht voll befriedigend, und das um so weniger als das Werk überaus lang ausgesponnen ist.

Zwar war die Verbindung, die Sch. mit den genannten Verlegern angeknüpft hatte, ein recht schöner Erfolg seines

Wiener Aufenthaltes, aber sein eigentliches Ziel, die Erringung einer gesicherten Lebensstellung, welche er so dringend ersehnte, um seine geliebte Klara heimführen zu können, erreichte er dort nicht. Hatte er demnach für sich selbst verhältnismäßig nur wenig erlangt, so ward dennoch sein Wiener Aufenthalt für die musikalische Welt von nicht geringer Bedeutung, denn sie verdankt ihm die Auffindung von Franz Schuberts großer C-dur-Symphonie, welche er unter den nachgelassenen Manuskripten des großen Meisters bei dessen Bruder Ferdinand entdeckte und die ihn in helle Begeisterung versetzte. Der glückliche Entdecker dieses Schatzes sandte die Symphonie sofort an Felix Mendelssohn-Bartholdy, welcher sich beeilte, sie im Gewandhauskonzerte am 12. Dezember 1839 zur überhaupt ersten Aufführung zu bringen. Der inzwischen nach Leipzig zurückgekehrte Sch. schrieb über diese denkwürdige Aufführung folgendes: „Die Symphonie hat denn unter uns gewirkt, wie nach den Beethovenschen keine noch. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich in ihrem Preise, und vom Meister, der sie auf's Sorgfältigste einstudirt, daß es prächtig zu vernehmen war, hörte ich einige Worte sprechen, die ich Schubert'en hätte bringen mögen, als vielleicht höchste Freudenbotschaft für ihn. Jahre werden vielleicht hingehen, ehe sie sich in Deutschland heimisch gemacht hat; daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Bangen da; sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich."

Im April 1839 war Sch. wieder nach Leipzig zurückgekehrt, und nun machte er die äußersten Anstrengungen, um sich und seiner Klara einen häuslichen Herd zu gründen. Aber der Vater Klaras verweigerte starrsinnig seine Einwilligung, und somit blieb den Liebenden nichts übrig, als den Bund fürs Leben ohne dieselbe zu schließen. Das Königliche Amtsgericht zu Leipzig supplierte am 1. August 1840 den

väterlichen Konsens, und so fand denn die Trauung am Sonnabend den 12. September in dem Dorfe Schönefeld bei Leipzig in aller Stille statt. Vorher hatte Sch. seine Braut durch seine Promotion zum Dr. phil. in Jena erfreut. Wie wir aus einem Briefe an den Dr. Keferstein in Jena ersehen, hatte er gehofft, durch die Erlangung dieser Würde einen günstigen Einfluß auf den Vater seiner Braut auszuüben, aber vergebens, eine Versöhnung fand erst später statt. Am 8. Februar 1840 schreibt Sch. an Keferstein: „Freude giebt mir Klara durch das was sie ist und mir später werden will; die Schmerzen aber ihr Vater .... Sie wissen vielleicht, daß Klara und ich die Hülfe des Gerichts in Anspruch nehmen mußten, nachdem uns nichts mehr übrig blieb gegen die üble Behandlung. So schwebt die Sache im Augenblick, und ist auch nicht die geringste Besorgnis, daß sie zu unsern Ungunsten enden könnte, so kann es doch wohl noch ein halb Jahr währen, bis wir den Consens erhalten. — — — So stehen die Sachen, mir traurig genug. — — — Nun dachte ich eben, würde mir die Promotion, wegen der ich Sie um gütigen Aufschluß bat, gerade jetzt von großem Nutzen sein, beim Publikum, wie bei dem Alten selbst, der vielleicht einigermaßen dadurch besänftigt und zum Schweigen gebracht würde."

Das erste Jahr seiner Ehe hat man auch sein Liederjahr genannt, und wahrlich, er brachte der musikalischen Welt einen Liederschatz wie vor ihm nur Franz Schubert einen ähnlichen geschaffen, und nach ihm keiner. Ist es schon an sich erstaunlich, daß Sch. in diesem einen Jahre 138 Gesangstücke kleineren und größeren Umfanges für eine Stimme mit Pianoforte und für mehrere Stimmen mit und ohne Begleitung geschaffen hat, so wächst die Bewunderung, wenn man sich vergegenwärtigt, daß unter diesen 138 fast sämtliche Lieder und Gesänge enthalten sind, welche wir heute als die herrlichsten

betrachten, die das deutsche Volk besitzt. Es seien nur genannt „Schöne Wiege meiner Leiden", „Mit Myrthen und Rosen", „Du meine Seele, du mein Herz", „Der Nußbaum", „Die Lotosblume", „Du bist wie eine Blume", „Der Hidalgo", „Wohlauf! noch getrunken den funkelnden Wein", „O Sonnenschein", „Es war als hätte der Himmel die Erde still geküßt", „Ueber'n Garten, durch die Lüfte", „Ich grolle nicht", „Zigeunerleben" und vor allem der Liederzyklus „Frauenliebe und Leben". Schumann hat in den meisten seiner Lieder das rein Deklamatorische vermieden und lediglich durch eine, dem Texte entsprechende wirkungsvolle Melodie und eine überaus gewählte, charakteristische Begleitung zu wirken gesucht. Da ihm eine reiche Erfindungsgabe verliehen war, so ist ihm das in den weitaus meisten Fällen wunderbar gelungen, und die Behauptung, daß er das deutsche Lied noch über Beethoven und Franz Schubert hinausgehoben, und deshalb den Großmeistern des deutschen Liedes beizuzählen sei, ist wohl berechtigt. In der Wahl seiner Texte (er bevorzugte H e i n e, R ü c k e r t, J u s t i n u s K e r n e r, G e i b e l) war er zumeist sehr glücklich, doch ist nicht zu leugnen, daß er hie und da auf Seltsamkeiten verfiel, wie z. B. wenn er das „Rätsel" (dessen Lösung der Buchstabe „H" ist) oder in späteren Jahren ein Chorlied „Zahnweh" komponierte. Hie und da könnte man auch bemängeln, daß Schumann nicht immer genügende Rücksicht auf die Natur der menschlichen Stimme genommen habe, insofern als er zuweilen in e i n e m Liede diejenige hohe Lage, welche dem Sopran eigen ist, in Anspruch genommen, und daneben die tieferen Chorden der Altstimme, aber die Erfahrung hat gelehrt, daß die Sängerinnen oder Sänger sich auch über dergleichen recht wohl hinwegzuhelfen wissen, und so möge die Kritik auch hierüber schweigen. Unter den Liederspenden dieses Liederjahres befindet sich auch ein Heft Männerchöre, unter den sich mehrere

von außerordentlicher Schönheit befinden (Der träumende See, Die Lotosblume, Die Minnesänger, Frühlingsglocken), die aber seltsamerweise von den Männergesangvereinen fast ganz vernachlässigt werden. Möge man sich ihrer wieder erinnern!

Nachdem sich Schumann bis zum Erscheinen seines op. 37 ausschließlich mit Klavier- oder Liedkompositionen beschäftigt hatte, wandte er sich nun mit Begeisterung der Komposition für Orchester zu. Seine erste Betätigung auf diesem Gebiete war seine herrliche, noch heute in aller Jugendfrische strahlende B-dur-Symphonie, welche am 6. Dezember 1841 zur ersten Aufführung kam. Schumann hatte inzwischen erkannt, daß für derartige Werke eine souveräne Beherrschung der Formen vonnöten sei und hatte dieselbe in der Tat, trotz seiner erst später gründlichen Studien, in bewundernswerter Weise erlangt. Auch die Orchestration ist gleich in diesem ersten Werke eine sehr wirksame, farbenprächtige und zum Teil originelle. Sch. selbst schreibt einmal: „Wenn man in freien Formen schaffen will, so muß man erst die gebundenen, für alle Zeit gültigen Formen beherrschen.“ Wasielewski, sein erster, verdienstvoller Biograph, sagt daher sehr richtig: „Schumann hat das Wesen des Symphonischen, auf dem Studium der Meisterwerke dieser Gattung — namentlich auf denen Beethovens — fußend, mit eigentümlichem Geiste erfaßt und behandelt. Demgemäß ist der Inhalt dieser seiner Werke durchaus Schumannisch: einen höheren Kunstwert verleiht ihnen der Umstand, daß dieser Inhalt sich in festgeschlossener Form ausspricht.“ Es folgten dann in demselben Jahre Ouvertüre, Scherzo und Finale (welch letzteres später umgearbeitet wurde), die D-moll-Symphonie, welche erst viele Jahre später als Symphonie IV herausgegeben wurde, nachdem die Instrumentation einer Ueberarbeitung unterzogen worden, und endlich

der erste Satz des Klavierkonzertes in A-moll, welcher jedoch ursprünglich als in sich abgeschlossenes Ganzes gedacht war, und dem erst später die beiden ferneren Sätze hinzugefügt wurden. Ouverture, Scherzo und Finale steht nicht ganz auf der Höhe der Symphonien des Meisters, ist aber immerhin ein liebenswürdiges Werk, bei dem nur einige auffallende Anklänge an Weber und Mendelssohn überraschen. Durchaus Schumannisch ist das reizende Scherzo. Die D-moll-Symphonie nimmt insofern eine ganz aparte Stelle in der Symphonieliteratur ein, als der Komponist in diesem Werke die Hauptmotive durch die verschiedenen Sätze hindurchführt und auf diese Weise auch innerlich eng mit einander verknüpft, während überdies die vier Sätze ohne Unterbrechung gespielt werden müssen. Das Motiv der Einleitung spielt in die Romanze und in das Scherzo, teils unverändert, teils verhüllt hinein, während das Hauptmotiv des ersten Satzes und einige nebensächliche im Finale ausgiebig verwertet werden. Ueber das Klavierkonzert wird später eingehender berichtet werden. Das folgende Jahr war abermals ein sehr ergiebiges, und wie Sch. stets eine Kunstgattung ausschließlich kultivierte, anfangs die Klaviermusik, später das Lied, dann die Orchestermusik, so schuf er im folgenden Jahre (1842) fast ausschließlich Kammermusik. Es entstanden die drei ebenso geistvollen wie gefühlstiefen Streichquartette op. 41, das funkelnde und zündende Pianofortequintett op. 44, das ebenfalls geistsprühende Klavierquartett mit dem wonnigen langsamen Satze und die Phantasiestücke für Klavier, Violine und Violoncell op. 88, welch letztere allerdings hinter den erstgenannten Werken weit zurückstehen und an die früheren mosaikartigen Klavierwerke („Humoreske“ und ähnliche) gemahnen. Die anderen genannten Werke müssen jedoch zu den Perlen der deutschen Kammermusikliteratur gezählt werden, selbst wenn man nicht übersieht,

daß namentlich im Klavierquintett und Quartett die Selbständigkeit der Saiteninstrumente dem Klavier gegenüber nicht in dem Grade gewahrt ist wie beispielsweise bei Mozart und Beethoven, daß sie oft gleichsam koloristisch auftreten und häufig auch dasjenige, was dem Klavier bereits anvertraut, einfach verdoppeln. Wasielewski, dem man hie und da den Vorwurf gemacht hat, daß er sich nicht warm genug über die Werke Sch.s ausgesprochen habe, urteilt über das Quintett wie folgt, und, wie man zugeben muß, in durchaus begeisterter Weise: „In diesem Kunstwerke treffen die höchsten Bedingungen künstlerischen Schaffens zusammen. Begeisterte Inspiration, schwunghafter Ausdruck, schön beherrschte Leidenschaft, Noblesse der Empfindung, Reichtum der Phantasie, Frische und Gesundheit der Stimmung und vollendete Durchführung zeichnen es in hohem Grade aus."
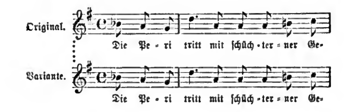
Im Jahre 1843 gewann Mendelssohn, nachdem er im April das Leipziger Konservatorium gegründet hatte, auch Schumann als Lehrkraft für dies junge Institut, und zwar für folgende drei Lehrfächer: Pianoforte, Komposition und Partiturspiel. Jedenfalls schmückte der Name Sch. den Prospekt des Konservatoriums in erheblicher Weise, aber für die Schüler war seine Lehrtätigkeit nicht sonderlich ersprießlich, denn Sch. war — wie allgemein bekannt — äußerst schweigsam, und es ging ihm, der die Feder so meisterlich führte, die Fähigkeit ab, sich mündlich präzis und leicht verständlich auszudrücken. Auch überhörte er falsche Töne und andere Fehler, weil er im Innern das Richtige hörte, was er eben hören wollte. Zum Beweise hierfür sei ein Vorkommnis aus den späteren Lebensjahren Sch.s eingeschaltet. Zu einer Abendgesellschaft bei Moscheles hatte Sch. seine Märchenbilder op. 113 für Pianoforte und Bratsche im Manuskript mitgebracht, Frau Schumann legte die Stimmen für sich und
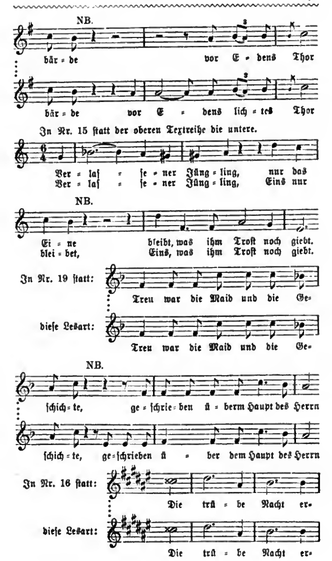
Ferdinand David auf, und nun wurden die vier Stücke unter großem Beifall der Anwesenden gespielt. Nach Beendigung derselben drückte David dem Komponisten sein Entzücken über das neue Werk aus, „aber“, fügte er hinzu, „warum hast du die Sachen für Bratsche und nicht für Geige geschrieben? Die C-Saite benutzest du ja niemals, und dagegen muß man sich tüchtig in den höchsten Lagen der Bratsche abplagen.“ Sch. nahm seine Lorgnette vor die Augen, prüfte die Stimme und sagte dann kopfschüttelnd und freundlich schmunzelnd: „Siehst du, Klara hat sich geirrt, und hat dir die arrangierte Violinstimme aufgelegt.“ Er hatte mithin diesen Irrtum, den ein praktischer Musiker nach den ersten Takten bemerkt hätte, während aller vier Stücke nicht gewahrt! — So ging denn auch manche Stunde im Konservatorium hin, ohne daß Sch. irgend einen Fehler moniert, oder auch nur ein Wort gesprochen hatte. Diese Stellung am Konservatorium endete denn auch bald darauf durch die schon im Jahre 1844 erfolgende Uebersiedelung Sch.s nach Dresden. Vorher aber, also im Jahre 1843 vollendete Sch. noch zwei Werke, welche beide in ihrer Art etwas ganz Neues waren und rasch weiteste Verbreitung fanden. Es waren dies die Variationen für zwei Pianoforte (ursprünglich noch außerdem mit Violoncell und zwei Hörnern, op. 46 und das Chorwerk: „Das Paradies und die Peri“. Seit Bachs und Mozarts Kompositionen für zwei Flügel war inzwischen auf diesem Gebiete nur Moscheles „Hommage à Händel“, ein tüchtiges, aber etwas altmodisch gehaltenes Stück bekannt geworden, und so ist es begreiflich, daß Sch.s hochpoetische, durchaus originelle und von schönster Romantik durchflutete Variationen sofort begeisterte Aufnahme fanden. Und auch heute noch nimmt dies Werk wohl unbestritten den ersten Platz in der gesamten Literatur für zwei Klaviere ein. Doch mußten diese Variationen naturgemäß zurückstehen gegenüber
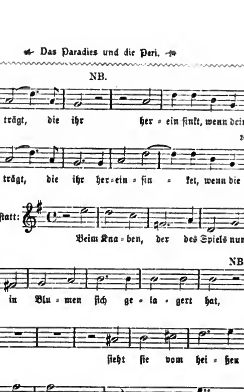
dem Eindruck, welchen die Peri machte. Dem Schreiber dieser Blätter war es vergönnt der überhaupt ersten Aufführung dieses Werkes unter Sch.s eigener Leitung im Saale des alten Gewandhauses am 1. Dezember 1843 beizuwohnen, und so wird es ihm hoffentlich nachgesehen werden, wenn er — im Hinblick auf die großen Schönheiten des Werkes und in lebhaftester Erinnerung an die damals in ihm entfachte glühende Begeisterung für dasselbe — die unleugbaren, kleinen Schwächen, welche dem Werke anhaften, nur flüchtig streift. Es ist ja wahr, daß der Text für die Komposition günstiger hätte gestaltet werden können, insofern als jetzt das erzählende und das dramatische Element zu sehr untermischt sind, sodaß infolgedessen nicht allein sämtlichen Solostimmen sondern selbst dem Chore hie und da die Rolle des Erzählers zugefallen ist; es ist ja ferner nicht zu leugnen, daß manche störende Deklamationsfehler mit untergelaufen sind, daß in einzelnen Fällen die Solostimmen durch die Instrumentierung etwas gedeckt werden, daß der dritte Teil gegen die beiden vorhergehenden an Wirkung etwas zurücksteht, und daß der Betätigung des Chores im Verlaufe des Werkes zu wenig Gelegenheit gegeben ist, aber diesen kleinen Mängeln stehen die eminenten Vorzüge einer üppigen Fülle herrlicher Melodien gegenüber, daneben eine reiche, zu jener Zeit zum Teil ganz neue Harmonik, eine Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks, wie sie potenzierter kaum gedacht werden können, und ein gleich sehr durch die Erfindung wie durch die Instrumentierung erzieltes Kolorit von wahrhaft orientalischer Glut und Pracht. Die erste Aufführung wird nach heutigen Begriffen keine absonderlich glänzende gewesen sein, denn in dem Saale des alten Gewandhauses war für einen imposanten Chor kein Raum und die Solopartien waren, abgesehen von der Partie der Peri, welche Frau Dr. Livia Frege in unübertrefflicher Weise sang, wohl guten, aber

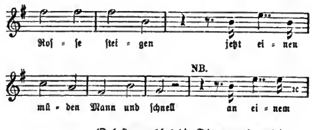
keineswegs hervorragenden Kräften anvertraut, es waren dies Fräulein Marie Sachs, Frau Bünau-Grabau, und die Mitglieder der Leipziger Oper: Tenorist Schmidt und der später berühmt gewordene Baritonist Kindermann. Da Schumann ein ungeübter Dirigent war, so lag die Leitung des Chores mehr in den Händen der Frau Klara, welche den Sopran anführte, und die des Orchesters in denen des als Konzertmeister unübertrefflichen David. Es bedurfte auch eines mit den damaligen musikalischen Zuständen Leipzigs vertrauten Publikums, um es nicht etwas drollig zu finden, wenn die Altistin, Frau Bünau-Grabau, plötzlich inmitten des ersten Teils ihren Platz verließ, um die kleine Harfenpartie zu den Worten der Peri „Sei dies mein Geschenk" zu spielen. Trotzdessen war die Aufnahme, welche das Werk fand, eine begeisterte, und mußte das Werk acht Tage später wiederholt werden. Bei dieser zweiten Aufführung übernahm Frau Frege auf besonderen Wunsch des Komponisten auch die vorher von Fräulein Sachs gesungene Arie der Jungfrau „O laß mich von der Luft durchdringen" und entfesselte mitten im Teile einen solchen Beifallssturm, daß ein damaliger Kritiker sich zu folgender Aeußerung veranlaßt sah: „Wir verzeihen es diesmal dem Publikum gern, daß es nach dem tiefergreifenden Gesange der in treuer Liebe sich opfernden Jungfrau (im zweiten Theile) in Applaus ausbrechend den Gang der Musik unterbrach, wir verzeihen es ihm gern um der Sängerin willen, die mit dem Zauber ihres tiefpoetischen Gemüthes den hohen Dichtergedanken entschleiernd ihn im Lichte heiliger Weihe erschauen läßt." Interessant ist es auch zu vernehmen, wie Moritz Hauptmann, der große Theoretiker, sich über die Peri vernehmen läßt. Er schrieb: „Der große Reichthum an Schönheiten erster Ordnung, die blühende Eigenthümlichkeit dieser Composition werden noch zu ausführlicherer
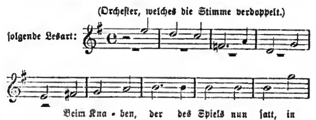
Besprechung den willkommensten Anlaß geben. . . . Wir haben schon mehreremal wahrzunehmen Gelegenheit gefunden, wie leicht Rob. Schumann sich einer für ihn neuen Compositionsgattung zu befreunden weiß. So viel uns bekannt, ist diese Arbeit die erste dieser Art, und hier wie in seinen ersten Quartetten, in seiner ersten Symphonie, zeigt er sich sogleich als fertiger Meister, allen technischen Anforderungen vollkommen gewachsen. Die wirkungsvolle Behandlung des Orchesters, des Chores scheint eine von ihm längst geübte, auf viele Erfahrung gegründete zu sein. Wie er es empfunden, so stellt sich's in der Ausführung dar, weil es den darstellenden Mitteln angemessen empfunden ist." Was die bereits erwähnten Deklamationsfehler anlangt, welche ohne Frage den Sänger in Verlegenheit bringen und den denkenden Hörer stören, so sei es dem Schreiber dieser Blätter gestattet, Vorschläge zur Beseitigung oder mindestens zu einer gewissen Verhüllung derselben zu machen. Sie wurden ihm teils von anderen überliefert, teils von ihm selber erdacht und stets von den Solisten unter deren lebhafter Zustimmung in Anwendung gebracht. Diejenigen, welche einen Mangel an Pietät auch in der Beseitigung von Fehlern großer Meister erblicken, sind ja nicht gehindert dem Original treu zu bleiben. In Nr. 10 (erste Nummer des zweiten Teils) wäre statt der Originalfassung die untenstehende Variante zu singen:
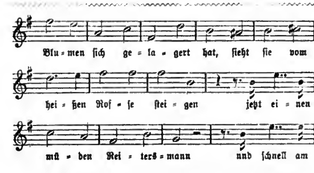



NB.
bär = be vor E = dens Thor
bär = be vor E = dens lich = tes Thor
In Nr. 15 statt der oberen Textreihe die untere.
Ver = las = se = ner Jüng = ling, nur das
Ver = las = se = ner Jüng = ling, Eins nur
NB.
Ei = ne bleibt, was ihm Trost noch giebt.
blei = bet, Eins, was ihm Trost noch giebt.
In Nr. 19 statt:
Treu war die Maid und die Ge=
diese Lesart:
Treu war die Maid und die Ge=
NB.
schich= te, ge = schrie= ben ü = berm Haupt des Herrn
schich = te, ge=schrieben ü = ber dem Haupt des Herrn
In Nr. 16 statt:
Die trü = be Nacht er=
diese Lesart:
Die trü = be Nacht er=
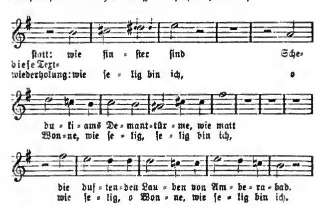

NB.
trägt, die ihr her = ein sinkt, wenn dein
2c.
trägt, die ihr her=ein = sin = ket, wenn die
In Nr. 23 statt:
Beim Kna = ben, der des Spiels nun
NB.
satt, in Blu = men sich ge = la = gert hat,
sieht sie vom hei = ßen


Ros = se stei = gen jetzt ei = nen
NB.
mü = den Mann und schnell an ei = nem 2c


(Orchester, welches die Stimme verdoppelt.)
folgende Lesart:
Beim Kna = ben, der des Spiels nun satt, in



In Nr. 26 vom 67. Takte an kann man nur die Worte: „O Wonne wie selig bin ich" wiederholen anstatt der vom Komponisten wiederholten: „Wie finster sind u. s. w."



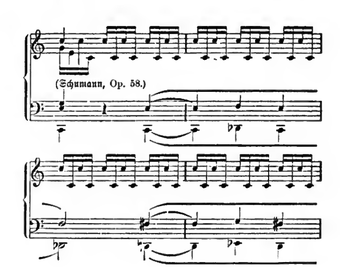
An manchen Stellen der Partitur, namentlich in der herrlichen Arie der Jungfrau, finden sich Verdoppelungen der Singstimme durch Fagott und andere Blasinstrumente, welche die erstere in unerwünschter Weise fesseln und deren freie Entfaltung beeinträchtigen, und bekennt Schreiber dieses gerne und offen, daß er derartiges bei den von ihm geleiteten Aufführungen (wie er glaubt, im Interesse des Komponisten und
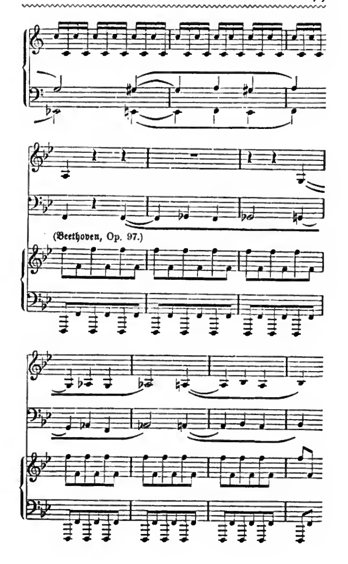
zum Vorteil der Wirkung) einfach beseitigt hat. Da solches immer in aller Stille geschah, so hat weder Sänger, noch Publikum, noch Kritik je ein mißbilligendes Wort darüber laut werden lassen, sondern im Gegenteil sich der besonders diskreten Begleitung erfreut.

Ende Januar 1844 unternahmen Robert und Klara Schumann eine Kunstreise nach Rußland, wobei freilich die letztere fast ausschließlich aktiv war. Das Hauptziel war St. Petersburg, doch gab Klara schon in Königsberg zwei, in Mitau und Riga fünf zahlreich besuchte Konzerte. In Petersburg selbst fand das Künstlerpaar die glänzendste Aufnahme, und berichtet er darüber mit Stolz und Freude an ihren Vater, mit dem er sich mittlerweile ausgesöhnt hatte; er schreibt u. a.: „Während bei andern Künstlern, selbst bei Liszt, die Teilnahme immer abgenommen, hat sie bei Klara sich immer gesteigert, und sie hätte noch vier Konzerte geben können, wenn nicht die Charwoche dazwischen gekommen wäre und wir doch an die Reise nach Moskau denken mußten. — — — Kaiser und Kaiserin sind sehr freundlich mit Klara gewesen; sie spielte dort gestern vor acht Tagen im engen Familienkreise zwei ganze Stunden lang. Das Frühlingslied von Mendelssohn ist überall das Lieblingsstück des Publikums geworden; Klara mußte es in allen Konzerten mehrere Male wiederholen; bei der Kaiserin sogar dreimal." — — — Nachdem Klara noch drei Konzerte in Moskau gegeben hatte, traf das Künstlerpaar im Juni wohlbehalten in Leipzig wieder ein. Es ist begreiflich, daß Sch.s Kompositionstätigkeit in diesem Jahre infolge solch lang andauernder Reise wie auch durch seine Beschäftigung am Konservatorium eine beschränktere war; dahinzu kam, daß das Künstlerpaar im Herbste nach Dresden übersiedelte. Von der Redaktion der Neuen Zeitschrift für Musik war Sch. schon etwas früher definitiv und endgültig
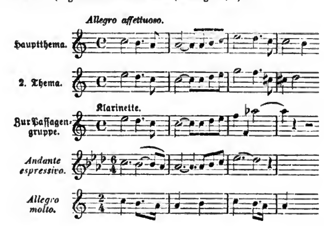
zurückgetreten. In Dresden vertiefte sich Sch. sofort mit Feuereifer in die Komposition des Epilogs aus Goethes Faust. Aber er mußte für diese ihn unsäglich in Anspruch nehmende anstrengende Geistesarbeit schwer büßen. Es stellten sich Besorgnis erregende Symptome ein, Schlaflosigkeit und Todesfurcht, die sich sogar durch Angst vor metallenen Werkzeugen und vor Vergiftungen durch Arznei kundgab; auch Gehörstäuschungen treten in jener Zeit schon auf, und es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß diese Krankheitserscheinungen schon die Vorboten von jener völligen Geistesumnachtung waren, an der dieser geniale Mann später zugrunde gehen mußte. Einstweilen aber hob sich sein Gesundheitszustand wieder einigermaßen, so daß er seinem Schaffensdrange von neuem Genüge tun konnte. Im Jahre 1845 schrieb er das Heft Fugen op. 72 (von denen die dritte jedoch schon früher für das Album der holländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst geschrieben war), die sechs Orgelfugen über den Namen Bach op. 60, die beiden letzten Sätze des Klavierkonzertes op. 54, wovon der erste Satz — wie bereits erwähnt — schon im Jahre 1841 als selbständig gedachtes Werk komponiert worden war, und ferner die Studien op. 56 und die Skizzen op. 58 für den Pedalflügel. Die sämtlichen Fugen lassen eine vollkommene Beherrschung dieser Kunstform erkennen, aber noch erstaunlicher ist es, mit welcher Leichtigkeit Sch. in den Studien für den Pedalflügel die kanonische Form handhabt. Ein Stück wie die fünfte Nummer würde, selbst wenn man die nachahmende Stimme durch eine bloß in homophoner Weise geführte ersetzen wollte, ein reizendes Klavierstück abgeben, so ungezwungen fließt es dahin. Gewiß gibt es Kanons, die kunstvoller und ausgeklügelter sind (es sei nur an die von August Alexander Klengel erinnert), aber wohl kaum irgend welche, die so mühelos gemacht klingen,

wie diese Schumannschen, von deren kunstvollem Gefüge wohl mancher Laie kaum eine Ahnung hat, wenn er sie hört. Daß sie für den Pedalflügel geschrieben sind, hat leider ihrer weiten Verbreitung im Wege gestanden. Die Skizzen nehmen nicht dieselbe hohe Stufe ein wie die Studien, sie sind allerdings frisch und vornehm erfunden, gemahnen aber infolge der ausschließlich verwandten Liedform sowohl, wie auch wegen der allzu konsequent festgehaltenen rhythmischen Motive an Sch.s frühere Schaffensperiode. Wie es bei Sch. dann und wann vorkommt, daß er ganz unbekümmert aufschreibt, was ihm in den Sinn kommt, selbst wenn solche Takte mit unterlaufen, welche einem jeden als auffällige Reminiszenzen erscheinen müssen, so begegnen wir auch in Nr. 2 der Skizzen folgenden Takten, welche er unbewußt Beethoven entlehnt hat.



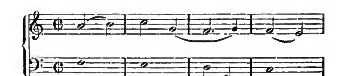

(Beethoven, Op. 97.)

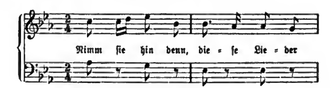
Es werden später noch einige andere amüsante Fälle der Art zu erwähnen sein. — Das Klavierkonzert ist längst anerkannt als das schönste der Nachbeethovenschen Periode. Es stehen in diesem Werke Soloinstrument und Orchester in einem sehr glücklichen Verhältnis zueinander insofern, als das Orchester sich dem Klaviere zwar stets unterordnet, aber dennoch überall alternierend oder unterstützend und ergänzend in der reizendsten Weise eingreift. Der erste Satz in seiner vom Gewohnten abweichenden Form erinnert in gewisser Beziehung an des Meisters D-moll-Symphonie, denn hier wie dort durchzieht ein musikalischer Gedanke das ganze Werk, wie man aus der folgenden Nebeneinanderstellung ersieht.



Im folgenden Jahre (1846) vollendete Sch. die zum Teil bereits früher skizzierte Symphonie in C-dur, welche der Entstehung nach allerdings die dritte ist, während Sch. sie als Nr. 2 bezeichnet, weil er die D-moll-Symphonie einstweilen noch zurückhielt. Den Wert dieser Symphonie im Verhältnis zu seinen anderen symphonischen Schöpfungen abschätzen zu

wollen, erscheint als ein fruchtloses Beginnen; sie alle sind so grundverschieden in ihrer Stimmung, wie etwa auch die vier bedeutendsten Symphonien (in D-dur, Es-dur, G-moll und C-dur) von Mozart, welche ebensowenig miteinander zu vergleichen sind. Ohne Widerspruch befürchten zu dürfen, kann man behaupten, daß das Adagio einer der schönsten langsamen Sätze ist, die seit Beethoven geschrieben wurden, und daß auch das Scherzo von geradezu elektrisierender Wirkung ist. Zu Anfang des ersten Satzes macht sich einmal wieder Sch.s Neigung für beharrlich fortgesetzte Rhythmen in einer Weise geltend, die manchem nicht sympathisch sein mag, aber einen echt symphonischen Charakter voll stolzer Kraft und Leidenschaft muß man dem Satze unbedingt nachrühmen. Das Finale ist vielleicht etwas zu reich an Motiven, denn außer den dem Finale eignenden Themen verwendet Sch. auch noch das Hauptthema des Adagios und das Trompetenmotiv der Einleitung, welch letztere übrigens — nebenbei erwähnt — nicht von Haus aus für diese Symphonie geschrieben ward, sondern bereits erfunden war, bevor Sch. sich anschickte, diese Symphonie zu komponieren. Eine der auffälligen Reminiszenzen, die dem erfindungsreichen Komponisten, der wahrlich nie um Motive verlegen war, dennoch zuweilen entschlüpften, findet sich auch in diesem Finale. Es ist die folgende Melodie, welche mit Beethovens „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ aus seinem Liederzyklus „An die ferne Geliebte“ fast notengetreu übereinstimmt.





Nachdem das Künstlerpaar Ende 1846 und in der ersten Hälfte des folgenden Jahres einige, Triumphzügen gleichende Kunstreisen nach Wien, Prag, Berlin und nach seiner Vaterstadt Zwickau gemacht hatte, wandte sich Schumann, der mittlerweile etwas mehr als sonst gefeiert hatte, wieder mit Feuereifer dem Schaffen zu: es entstanden an größeren Sachen die Ouvertüre zur Oper Genoveva, der Schlußchor zum Epilog des Faust („Das ewig Weibliche zieht uns hinan"), und die beiden Klaviertrios in D-moll und F-dur. Wie bescheiden Sch. von seinen Sachen dachte, geht aus solchen Worten hervor, wie er sie am 30. Juni 1848 an den damals 24jährigen Verfasser dieser Blätter schrieb: „Vor ungefähr 14 Tagen sandte ich ein eben erschienenes Trio von mir durch Whistling an Sie. Haben Sie es erhalten? Es sollte mich freuen, wenn manches bei Ihnen anklänge. Vom ersten Satz glaub' ich es beinah'. Vorigen Sonntag haben wir hier zum erstenmal die Schlußscene aus Faust mit Orchester, aber nur im engen Kreise aufgeführt. Ich glaubte mit dem Stück nie fertig zu werden, namentlich mit dem Schlußchor — nun hab' ich doch recht große Freude daran gehabt. Nächsten Winter möchte ich es in Leipzig aufführen — und vielleicht sind Sie dann dort!" — Oder später: „Daß wir nicht feiern, möge Ihnen der kleine Zeddel beweisen. Das Trio ist das von mir zuletzt komponierte (in F-dur) — es ist von ganz anderem Charakter als das in D — und wirkt freundlicher und schneller. Auf den Anfang des Adagio — und auf ein Allegretto (statt

des Scherzo) freue ich mich immer, wenn es daran kommt. Das Liederspiel ist in der Form etwas Originelles (glaub' ich), das Ganze vom heitersten Effekt. Ich wünsche, Sie hörten es bald." Kann man anspruchsloser über seine Werke berichten! Der Brief, aus welchem die letzten Zeilen angeführt sind, trägt folgendes Datum: „D. 1 Mai 49. Das schreibt man gern." Daß beide Trios sich seinen schönsten Kammermusikwerken würdig anreihen, unterliegt keinem Zweifel. Die bedeutsamste Arbeit, die Sch. im Jahre 1847 begann und im folgenden beendete, seine einzige Oper Genoveva, sollte ihm nur Enttäuschungen bringen, denn er hat niemals einen eigentlichen Erfolg des Werkes erlebt, und auch bis jetzt hat sich diese Oper auf keiner Bühne heimisch machen können. Sie wurde allerdings nach dem Tode des Komponisten von manchen Bühnenleitern wieder hervorgeholt und zur Freude aller Schumannverehrer, die sich um einer schönen Musik willen auch einmal über einen mangelhaften Text hinwegsetzen können, etliche Male gegeben, doch verschwand sie nach wenigen Wiederholungen stets wieder vom Repertoire. Das Textbuch, welches nach der Dichtung von Tieck und dem Hebbelschen Drama von Robert Reinick entworfen, später aber vom Komponisten selbst umgearbeitet und zu Ende geführt ward, leidet an augenfälligen Fehlern und Schwächen. Von vornherein konnte der Gedanke, zwei so grundverschiedene Auffassungen der Legende, wie sie uns in der Tieckschen Dichtung und dem Drama von Hebbel entgegen treten, zu einem Ganzen zu verschmelzen, nicht als ein glücklicher bezeichnet werden. Sch. scheint diesen Uebelstand schmerzlich empfunden zu haben, denn er wendet sich am 14. Mai 1847 an Hebbel selbst, dem er u. a. folgendes schreibt: „Endlich in einiger Desperation über das Gelingen fuhr es mir durch den Sinn, ob nicht der gerade Weg der beste, ob ich mich nicht an den rechten Poëten

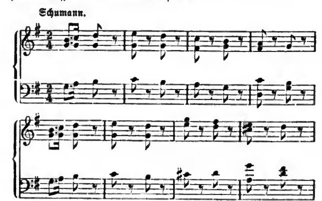
selbst wenden, ihn selbst um seinen Beistand angehen dürfte." Aber auch Hebbel konnte oder wollte ihm nicht helfen, und da Reinick sich gänzlich zurückgezogen hatte, weil er sich mit den Sch.schen Aenderungen durchaus nicht einverstanden erklären konnte, so war Sch. ganz auf sich selbst angewiesen. Aber nicht jeder große Komponist ist auch ein geschickter Textdichter. Glücklicher war in diesem Falle jedenfalls der erstere. Quillt auch der Melodienstrom in der Genoveva nicht mehr so üppig wie in der Peri, empfindet man auch öfter den Mangel an dramatischer Kraft, so bleibt dennoch eine Menge schöner und interessanter, trefflich charakterisierter Musik übrig, an der man sich erfreuen und erquicken kann. Die erste Aufführung erlebte die Oper unter Sch.s eigener Leitung am 25. Juni 1850 in Leipzig; selbstverständlich waren von allen Weltgegenden Freunde des Komponisten herbeigeeilt und bereiteten ihm einen schönen Erfolg. Die Hauptpartien waren folgendermaßen besetzt: Genoveva: Fräulein Karoline Mayer — Siegfried: Herr Brassin — Golo: Herr Wiedemann — Margarete: Frau Günther-Bachmann. Es folgten dann noch zwei Aufführungen in Leipzig in derselben höchst ungünstigen Sommerzeit. Außerdem hat Sch. nur noch eine Aufführung in Weimar und eine vierte in Leipzig erlebt. Die Ouvertüre aber, ein herrliches Meisterwerk ersten Ranges, gehört seitdem zu dem eisernen Bestande eines jeden vornehmen Konzertinstituts. Es ist zwar tragisch, daß so manche musikalisch wertvolle Oper um des mißlungenen Textes willen die Segel streichen muß vor den minderwertigsten Produkten, die infolge eines glücklichen Stoffes glänzend reüssierten, aber es liegt auch wiederum eine gewisse Gerechtigkeit darin, daß nicht selten die Ouvertüren zu jenen Opern noch als jugendfrische Schöpfungen leben, wenn die dereinst beliebten Opern längst verschollen. Man denke an Cherubinis Ouvertüren zu
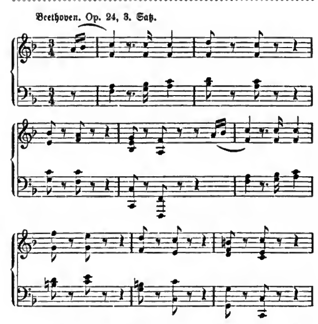
Anacreon, zu den Abenceragen, zu Lodoiska und Medea ꝛc., welche noch heute die Konzertprogramme schmücken, während man von den dereinst viel gegebenen Opern seiner Zeitgenossen Salieri, Paër, Righini, Weigl, Winter, Wranitzki u. a. kaum noch die Namen kennt. Im Jahre 1848 schuf Sch. ferner noch zwei seiner glücklichsten, aber freilich in ihrer Art unendlich verschiedenartigen Werke, nämlich das Jugendalbum op. 68 und die Musik zu Byrons „Manfred". Ersteres fand sofort eine enorme Verbreitung, während die Musik zu Manfred lange Zeit fast unbeachtet blieb. Es ist dies begreiflich, denn das Jugendalbum bedurfte zur Ausführung nur zweier kleiner Hände, die Musik zu Manfred aber eines großen Apparates von Orchester, Chor, Orgel, sieben Solostimmen und verschiedenen Rezitatoren; das Album enthält kleine, zum Teil leichte, zum Teil nicht schwere Stücke in knapper Liedform von freundlicher, ansprechender Art, die Musik zu Manfred ist von großartiger Tragik und tiefstem Ernst erfüllt, nur vereinzelt treten Lichtblicke hervor, wie in der Zwischenaktmusik und der „Rufung der Alpenfee". Mit welcher Hingabe Sch. an beiden so heterogenen Werken gearbeitet hat, erfahren wir durch seine eigenen Worte. An den Autor dieser Blätter schrieb er in Angelegenheit des Jugendalbums am 4. Oktober 1848 unter anderem folgendes: „Das Album (op. 68), namentlich von etwa Nr. 8 an, wird Ihnen, denk' ich, manchmal ein Lächeln abgewinnen. Ich wüßte nicht, wann ich mich je in so guter musikalischer Laune befunden hätte, als da ich die Stücke schrieb. Es strömte mir ordentlich zu." Und zwei Tage später schrieb er: „Haben Sie denn vielen Dank für die Mühe und den Fleiß, die Sie diesen meinen älteren Kindern gewidmet*); auch meine jüngsten,

*) Diese Worte beziehen sich auf Transkriptionen Sch.scher Lieder.

vorgestern abgegangenen — bitten um Ihre Teilnahme. Freilich liebt man die jüngsten immer am meisten; aber diese sind mir besonders ans Herz gewachsen — und eigentlich recht aus dem Familienleben heraus. Die ersten der Stücke im Album schrieb ich nämlich für unser ältestes Kind zu ihrem Geburtstag, und so kam eines nach dem andern hinzu. Es war mir, als finge ich noch einmal von vorn an zu komponieren. Und auch vom alten Humor werden Sie hier und da spüren. Von den Kinderszenen unterscheiden sie sich durchaus. Diese sind Rückspiegelungen eines Aelteren und für Aeltere, während das Weihnachtsalbum mehr Vorspiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zustände für Jüngere enthält. Aber was sprech' ich Ihnen vor, der Sie sich so teilnahmsvoll in meine Musik hineingedacht. Besser wie jeder andere werden Sie den Sinn des Werkleins verstehen und ihm die rechten Seiten abgewinnen."

Wieder liefert dies Album, welches so unendlich viel echt Sch.scher Originalität birgt, gleich in der zweiten Nummer „Soldatenmarsch" ein drolliges Beispiel von unbewußtem Zusammentreffen mit anderen Meistern:





In betreff der Manfredmusik äußerte Sch. einst: „Noch nie habe ich mich mit der Liebe und dem Aufwand von Kraft einer Composition hingegeben, wie der des Manfred.“ In der That möchte man denn auch in den 15 Nummern, welche diese Partitur enthält, den Extrakt von Sch.s ureigenstem Wesen erkennen. Aus den entzückenden Melodramen (Nr. 2, 6, 10, 11, 12 und 13) und dem Schlußgesang: „Requiem aeternam dona eis“ spricht die volle bezaubernde Innigkeit des Meisters in so überzeugender Weise zu uns wie kaum wo anders. Ganz vereinzelt aber in ihrer Größe und Leidenschaftlichkeit steht die Ouvertüre da. Sie ist nicht allein dasjenige seiner Orchesterwerke, welches am meisten erschüttert und packt, sondern man darf sie getrost der Beethovenschen Ouvertüre zu Coriolan zur

Seite stellen, der großartigsten Trauerspiel-Ouvertüre, die wir überhaupt besitzen. Selbst wenn man zunächst Anstoß daran nehmen sollte, daß der Komponist im Allegro mit merkwürdiger Konsequenz je vier, je zwei Takte, oder auch je einen Takt auf derselben Tonstufe oder auf einer anderen wiederholt*), wird man sich doch bekehrt und besiegt erklären, sobald man das Werk in lebendiger Darstellung an sich vorüberrauschen hört. Mittlerweile hatte Sch. noch einzelne Szenen sowohl aus dem ersten wie aus dem zweiten Teile des Goetheschen

*) Solchergestalt stimmt überein Takt 3 und 4 mit Takt 1 und 2

"	"	"	"	5	"	"	4
"	"	"	"	7	"	"	6
"	"	"	"	9	"	"	8
"	"	"	"	11	"	"	10
"	"	"	"	16 u. 17	"	"	14 u. 15
"	"	"	"	18	"	"	17
"	"	"	"	21 u. 22	"	"	19 u. 20
"	"	"	"	23	"	"	22
"	"	"	"	28	"	"	27
"	"	"	"	33 bis 36	"	"	29 bis 32
"	"	"	"	39 u. 40	"	"	37 u. 38
"	"	"	"	44	"	"	43
"	"	"	"	47 u. 48	"	"	45 u. 46
"	"	"	"	51 u. 52	"	"	49 u. 50
"	"	"	"	61 bis 64	"	"	57 bis 60
"	"	"	"	73 u. 74	"	"	71 u. 72
"	"	"	"	75 u. 76	"	"	73 u. 74
"	"	"	"	77 u. 78	"	"	75 u. 76
"	"	"	"	79 u. 80	"	"	77 u. 78
"	"	"	"	81	"	"	80
"	"	"	"	86 u. 87	"	"	84 u. 85
"	"	"	"	95 bis 98	"	"	91 bis 94
"	"	"	"	103 u. 104	"	"	101 u. 102
"	"	"	"	110 bis 112	"	"	107 bis 109
"	"	"	"	115 u. 116	"	"	113 u. 114
"	"	"	"	123 u. 124	"	"	121 u. 122
"	"	"	"	133 bis 136	"	"	129 bis 132

u. s. w.

Faust skizziert, um aus diesen, vereint mit dem bereits früher komponierten Epilog, ein Ganzes zu bilden, welches unter dem Titel „Szenen aus Goethes Faust" veröffentlicht werden sollte. Endlich fügte er noch eine Ouvertüre hinzu, doch ist das Ganze erst nach seinem Tode erschienen. Er hatte es in drei Teile gegliedert, den ersten bildet die Ouvertüre nebst Szenen aus dem ersten Teile, den zweiten verschiedene Szenen aus dem zweiten Teile und den dritten der Epilog. Der letztere bildet eine fast ununterbrochene Kette der herrlichsten Inspirationen, die zu dem Schönsten gehören, was unser Meister überhaupt geschaffen hat, während das später Hinzugefügte nur noch vereinzelte Schönheiten enthält, die Ouvertüre aber geradezu unerfreulich ist. Wenn es vor etlichen Jahren noch streng gemißbilligt wurde, sobald ein Dirigent den jetzt dritten Teil allein zur Aufführung brachte, weil es den wenigsten bekannt war, daß der Epilog ursprünglich als abgeschlossenes Ganzes gedacht, und daß das übrige viel später hinzugefügt war, so hat man doch mit der Zeit eingesehen, daß dies das Richtigere sei, denn die beiden ersten Teile fordern vom Hörer eine so angespannte Aufmerksamkeit, daß ihm für den dritten Teil schon nicht mehr die wünschenswerte Frische und Genußfähigkeit bleibt.

Nachdem durch vorstehende Besprechung der Werke dem Lebenslaufe des Meisters etwas vorausgeeilt worden ist, sei jetzt wieder zur Erzählung seiner Lebensschicksale eingelenkt.

Ferdinand Hiller hatte von 1847 bis 1850 die Stelle des städtischen Musikdirektors in Düsseldorf bekleidet, und als dieser nun 1850 in gleicher Eigenschaft nach Köln berufen ward, machte er seinem Freunde Sch. den Vorschlag, in die von ihm verlassene Stellung einzutreten; nachdem sich Sch. nach einigem Zaudern willfährig zeigte, erging vom Düsseldorfer Musikverein der offizielle Ruf an ihn. Ende

August verließ Sch. Dresden und schon am 2. September bereitete man ihm in Düsseldorf eine glänzende Empfangsfeierlichkeit, bestehend aus einem Festessen und einer musikalischen Aufführung, in der u. a. der zweite Teil der Peri zu Gehör gebracht wurde. Am 24. Oktober dirigierte Sch. das erste Konzert. Das eigentliche Direktionstalent aber ging dem großen Manne durchaus ab, er vermochte nicht, sich rasch und präzis auszudrücken, konnte also auch dem Orchester- oder Chorpersonal seine Wünsche nicht vermitteln und sprach überdies so leise, daß man ihn zumeist nicht vollkommen verstand; auch die äußere Manipulation war ihm nicht geläufig, und bei raschem Tempowechsel verlor er oft die Fassung und nötige Umsicht. Wenn nichtsdestoweniger die Aufführungen unter seiner Leitung namentlich in der ersten Zeit seiner Wirksamkeit ganz erfreuliche waren, so findet das seinen Grund darin, daß ein jeder der Mitwirkenden eine hohe Achtung vor dem verehrungswürdigen Manne hatte, und all' seine Kräfte aufbot, um eine tüchtige Leistung fördern zu helfen, daß ferner der treffliche und erfahrene Konzertmeister v. Wasielewski beim Orchester und des Meisters geniale Gattin beim Chore unterstützend eingriffen, ohne daß Sch. selbst etwas davon gewahrte. Als aber der erstere im Jahre 1852 Düsseldorf verließ, um die Musikdirektorstelle in Bonn zu übernehmen, fehlte dies eine vermittelnde Element, und als nun auch die Kräfte Sch.s sichtlich nachließen, infolge der langsam heranschleichenden Geisteskrankheit, da wurden die musikalischen Aufführungen allerdings bedenklich gefährdet, und somit ist es begreiflich, daß der Verwaltungsausschuß des allgemeinen Musikvereins seinem Dirigenten den Vorschlag unterbreitete, daß er behufs Wiederherstellung seiner Gesundheit seine Direktionstätigkeit auf einige Zeit niederlegen und sich von dem damals etwa 26jährigen Klavierspieler Julius Tausch, welcher schon längere Zeit

in Düsseldorf lebte, vertreten lassen möge. Tausch war ein recht tüchtiger Musiker und fertiger Pianist, stand aber als künstlerische Persönlichkeit tief unter Sch. und das mag wohl der Grund gewesen sein, weshalb dieser den Vorschlag sehr ungnädig aufnahm und infolgedessen seine Direktionstätigkeit in Düsseldorf aufgab. Mittlerweile war Sch. als Komponist fast beängstigend fleißig gewesen. Als bedeutendste Ergebnisse dieser Zeit sind zu nennen: seine Symphonie in Es-dur, die sogenannte „Rheinische" und das Märchen: „Der Rose Pilgerfahrt". Der erste Satz der Symphonie ist ein hochbedeutender und reiht sich seinen übrigen symphonischen Werken würdig an, aber die übrigen vier Sätze sind weniger bedeutend, ja, man möchte sagen, daß sie gradatim abnehmen, derart, daß das Finale wohl als der schwächste Satz in allen seinen Symphonien dasteht. Selbstverständlich finden sich auch in diesen vier letzten Sätzen immer noch reizende oder interessante Episoden, die das Werk eines Geringeren ausnehmend zieren würden, aber derjenige wahre Verehrer des Meisters, der von ihm nicht teilweis, sondern durchweg Vollendetes verlangt und erwartet, wird sich nicht verhehlen können, daß diese Symphonie in ihrer Totalität gegen seine drei früheren zurücksteht. Der Rose Pilgerfahrt ist ein liebliches musikalisches Idyll, welches der Komponist selbst mit folgenden Worten charakterisierte: „Es ist ein Märchen, das ich für Solostimmen, Chor und Pianoforte komponiert, in Form und Ausdruck etwas der Peri verwandt, das Ganze nur mehr ins Dörfliche, Deutsche gezogen." Auf gleicher Stufe mit der Peri steht das Werk nun freilich nicht (woran auch der ziemlich anfechtbare Text die Schuld tragen mag), aber es ist voller liebenswürdiger Erfindung und macht einen überaus freundlichen Eindruck. Der Schreiber dieser Zeilen empfindet es als ein besonderes Glück, daß er, wie einst der ersten Aufführung der Peri, so auch

später der ersten Aufführung dieses Werkes beiwohnen durfte. Sie fand in der Wohnung des Künstlers vor einem ganz kleinen Kreise von geladenen Zuhörern statt und machte dem Schöpfer des Werkes selbst so viel Freude, daß er das kleine ursprünglich nur mit Klavierbegleitung gedachte anspruchslose Werk zu instrumentieren beschloß. Später hat sich herausgestellt, daß der Rose Pilgerfahrt in der ursprünglichen schlichten Gewandung sich weit vorteilhafter ausnimmt als in der prunkvollen Orchestrierung. Abgesehen von diesen beiden Werken waren die Kompositionen, welche Sch. in Düsseldorf schuf, nicht von demselben Erfolge begleitet wie seine früheren; zu ihnen gehören alle die Balladen für Soli, Chor und Orchester, deren er in kurzen Zwischenräumen eine ganze Reihe schrieb, nämlich: „Der Königssohn" von Uhland (die ersten fünf, 59 enggestochene Partiturseiten umfassenden Nummern schrieb Sch. in 19 Tagen), „Des Sängers Fluch", nach Uhland recht mangelhaft bearbeitet von Richard Pohl (die Partitur umfaßt 123 Seiten und ward von der ersten bis zur letzten Note in 16 Tagen fertiggestellt), „Vom Pagen und der Königstochter" von Geibel (komponiert in 20 Tagen), und endlich „Das Glück von Edenhall" nach Uhland von Hasenclever für Männerchor, Soli und Orchester (komponiert in 14 Tagen). Es ist erschütternd, wenn man gewahrt, daß mit dem Fortschreiten der langsam schleichenden Krankheit sich eine fieberhafte Hast im Produzieren, und damit ein stetes Sinken in betreff des inneren Gehaltes einstellt; von einem Durchdenken der Arbeit, Verwerfen und Ueberarbeiten derselben, wie das sonst bei Sch. der Fall war, ist nicht mehr die Rede, und er selbst erzählt mit Genugtuung, daß er seine Ouvertüre zu „Hermann und Dorothea" in fünf Stunden komponiert habe. Wohl begegnet man noch einzelnen glücklichen Inspirationen, wie z. B. dem provençalischen Liede in „Des Sängers Fluch",

aber in ihrer Totalität machen die Werke leider einen unbefriedigenden Eindruck. Auch die späteren Orchesterwerke, die Ouvertüren zur „Braut von Messina", zu „Julius Cäsar", „Hermann und Dorothea" und die Festouvertüre mit Gesang über das Rheinweinlied „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher", sowie die Kammermusikwerke: Trio in G-moll op. 10 und die beiden Sonaten für Klavier und Violine op. 105 und op. 126 zeigen eine Abnahme der geistigen Kräfte, wenngleich noch manche hohe Säule zeugt von verschwundener Pracht. In ihrer unbegrenzten Liebe zum Gatten täuschte sich Klara Schumann über den Wert dieser späteren Werke, und auch seine ihm nahestehenden Freunde wagten nicht, sich die geringere Bedeutung derselben einzugestehen, sondern bestärkten den kranken Meister in seiner Selbsttäuschung; die Zeit aber hat gelehrt, daß die musikalische Welt jenen Werken nur geringe Sympathie entgegenbrachte. Leipzig, als diejenige Musikstadt, wo die schönsten Werke Sch.s stets mit ganz besonderer Vorliebe kultiviert wurden, gibt gewiß einen ziemlich sicheren Gradmesser ab, und da stellt sich denn heraus, daß in den Gewandhauskonzerten von sämtlichen Balladen nur „Des Sängers Fluch" ein einzigesmal aufgeführt ward, ebenso die Ouvertüre zu „Julius Cäsar". Die Ouvertüre zu Hermann und Dorothea und die Festouvertüre erlebten zwei Aufführungen. Auch in seinem Urteile über Poesie zeigte sich bei Sch. jetzt eine sonderbare Unklarheit. Es wäre sonst nicht zu fassen, wie er die Poesien der fünfzehnjährigen Elisabeth Kulmann so maßlos überschätzen, und wie er ein so geschmackloses Gedicht wie den „Husarenabzug" von Candidus komponieren konnte. Ebensolchen Beweis für das Fortschreiten der heranschleichenden Geistesumnachtung liefert die Tatsache, daß Sch. auch dem damals grassierenden lächerlichen Aberglauben des Tischrückens verfiel. Ueber letzteres schreibt er am 25. April 1853

an Hiller: „Wir haben gestern zum ersten Mal Tisch gerückt. Eine wunderbare Kraft! Denke Dir, ich fragte ihn wie der Rhythmus der 2 ersten Takte der C-moll-Symphonie wäre! Er zauberte mit der Antwort länger als gewöhnlich — endlich fing er an: ♪♪♪𝅗𝅥 — aber erst langsam. Wie ich ihm aber sagte: aber das Tempo ist schneller, lieber Tisch, beeilte er sich, das richtige Tempo anzuschlagen. Auch frug ich ihn, ob er mir die Zahl angeben könne, die ich mir dächte; er gab richtig drei an. Wir waren alle wie von Wundern umgeben." — War es eine Freude und ein Genuß, über die Meisterwerke Sch.s zu berichten, so ist es schmerzlich, seine letzten Werke Revue passieren zu lassen. Darum sei nur in Kürze derjenigen gedacht, die sich unter diesen vorteilhaft auszeichnen; zu letzteren dürften die Märchenbilder op. 113 für Pianoforte und Viola, die Phantasie für Violine mit Orchester op. 131, das Violoncellkonzert op. 129 und die zweite Sonate für Klavier und Violine op. 121 zu rechnen sein. Die unter späten Opuszahlen erschienenen Klavierstücke „Bunte Blätter" op. 99, und „Albumblätter" op. 124 sind insgesamt ältere Sachen aus den Jahren 1832 bis 1849, welche der Komponist jetzt herausgab, um dem häufigen Begehren der Verleger nach Manuskripten und namentlich nach kleineren Klavierwerken entsprechen zu können.

Obgleich sich binnen einiger Zeit die verräterischen Gehörstäuschungen wieder eingestellt hatten (die den Kranken oft veranlaßten, viertelstundenlang mit geschlossenen Augen, den Kopf in die Hand gestützt, zu verharren, so daß keiner in seiner Umgebung ein Wort zu sprechen wagte), konnte er sich doch noch an der Direktion des Düsseldorfer Musikfestes um Pfingsten 1853 beteiligen. Allerdings vermochte er nur die Leitung des ersten Festkonzertes und zweier Nummern vom dritten Festtage zu übernehmen, doch wurde ihm bei dieser

Gelegenheit noch die Freude zuteil, mit der von ihm dirigierten D-moll-Symphonie, welche jetzt, nach ihrer Neubearbeitung, überhaupt zum ersten Male ertönte, einen großartigen Triumph zu feiern. Noch zwei andere, für ihn hocherfreuliche Erlebnisse sollte ihm das Jahr 1853 bringen; es waren dies die mit seiner Gattin im November unternommene Kunstreise nach den Niederlanden, woselbst man ihn überall enthusiastisch feierte, und der Besuch des jungen Johannes Brahms in Düsseldorf. Er geriet sofort für den damals zwanzigjährigen Brahms in solche Begeisterung, daß er nach langen Jahren wieder einmal als Schriftsteller auftrat und zur Feder griff, um den berühmt gewordenen Artikel „Neue Bahnen" für die von ihm dereinst gegründete „Neue Zeitschrift für Musik" zu schreiben, einen Artikel, durch welchen er dem jugendlichen Künstler die sonst oft dornenvolle Laufbahn in einer Weise ebnete, wie das wohl bis dahin keinem anderen je geschah. Es war ein herrlicher Zug in Sch.s Charakter, daß er jungen Musikern, die er schätzte, auch zur Veröffentlichung ihrer Werke gerne verhalf. So empfahl er denn auch den jungen Brahms an die Leipziger Verlagsbuchhandlungen von Breitkopf u. Härtel und Bartholf Senff, und dadurch ward jenem das seltene Glück zuteil, sofort drei große Klaviersonaten und mehrere andere Werke gedruckt zu sehen. Selbst Honorar (welches bei Erstlingswerken, und namentlich bei so ungangbaren wie Klaviersonaten es sind, kaum je gezahlt wird), verlangt Sch. für seinen geliebten Schützling; in einem Briefe vom 3. November 1853 an Breitkopf u. Härtel heißt es: „Ich führe noch an, wie er die oben genannten Kompositionen honoriert wünscht: Quartett und Sonate jedes zu 10 Ld'or, das Scherzo zu 8, die Liederhefte jedes zu 6." Das genannte Quartett ward nicht gedruckt. Auch durch die Widmung zweier umfangreicher Werke, der

Ballade „Des Sängers Fluch“ und des „Konzertallegro mit Introduktion“ op. 130 für Pianoforte und Orchester ehrte er den jungen Meister. Gleichwie Beethoven stets beflissen war, seinen Wohltätern und Freunden Beweise der Dankbarkeit oder Freundschaft durch Widmung seiner Werke zu geben, so scheint auch Sch. ein wahres Bedürfnis gehabt zu haben, namentlich Mitkünstlern, die er schätzte, seine Sympathie durch Widmungen zu bezeugen, mochten nun jene schon im vollen Ruhmesglanze erstrahlen oder mochten sie einstweilen nur sehr bescheiden leuchten. So begegnen wir von seinem op. 4 bis zum op. 130 folgenden Musikernamen, die er mit Dedikationen bedachte: Kalliwoda, Walther von Goethe, Ludwig Schunke, Lipinski, Klara Wieck, Anna Robena Laidlaw (eine schottische Pianistin), William Sterndale Bennett, Moscheles, Chopin, Liszt, Henselt, Amalie Rieffel (zu ihrer Zeit als Klaviervirtuosin bekannt), Mendelssohn-Bartholdy, J. G. Kuntsch (Sch.s erster Lehrer), Hiller, Reinecke, Joachim, Ferdinand David, Andreas Grabau (ein trefflicher Cellist, welcher häufig in den Konzerten der Frau Schumann mitwirkte), Albert Dietrich, v. Wasielewski, Brahms, Pauline Garcia, Schroeder-Devrient, Livia Frege, Jenny Lind u. a. Vielleicht ist dies liebenswürdige Verfahren, da es durchaus keinem Eigennutz entsprang, in der Musikliteratur ganz ohnegleichen.

Nachdem das Künstlerpaar Robert und Klara von der oben erwähnten holländischen Kunstreise gegen Weihnachten des Jahres 1853 wieder zurückgekehrt war, lebte es ganz zurückgezogen, nur mit den intimsten Freunden verkehrend, in Düsseldorf weiter, aber mit unheimlicher Schnelligkeit griff die dämonische Krankheit weiter und weiter um sich, die Gehörstäuschungen wurden immer häufiger und intensiver, so daß

der unglückliche Komponist zuletzt ganze Tonstücke zu hören wähnte, obgleich alles um ihn her in lautloser Stille verharrte. Nun glaubte er auch Geisterstimmen zu vernehmen, und einmal mitten in der Nacht sprang er aus dem Bette und verlangte nach Licht, um ein Thema aufschreiben zu können, welches Mendelssohn und Schubert ihm aus Himmelshöhen zugesandt hätten. Es ist das rührend schöne Thema in As-dur $^{2}/_{4}$, über welches Brahms später die vierhändigen Variationen op. 23 schrieb. Sch. selbst komponierte noch fünf Variationen über diese Melodie, dann ruhte für immer die Feder, die so viel Herrliches niedergeschrieben hatte. — Mitten im rheinischen Karneval, am Fastnachtsmontag den 27. Februar 1854 war es, als Sch. einen unbewachten Augenblick benutzte, um sich heimlich aus seiner Wohnung zu entfernen, er eilte auf die Straße, der Rheinbrücke zu, und obgleich er im Hausrock und ohne Kopfbedeckung war, fiel seine Erscheinung im Gewühl des Karnevaltreibens niemandem auf; da der Unglückliche ohne Geld war, zahlte er das Brückengeld mit seinem seidenen Taschentuche und stürzte sich dann in die Fluten. Er ward dem Strome rasch wieder durch herbeigeeilte Schiffer entrissen, ward erkannt und der bejammernswerten Gattin, von Wasser triefend, ins Haus gebracht. Man erkannte, daß ferner seines Bleibens im Hause nicht sei, sondern daß er einer Heilanstalt überwiesen werden müsse. Am 4. März traf Sch., begleitet von einem Wärter und zwei Freunden, in der Privatheilanstalt des Dr. Richarz in Endenich bei Bonn ein, welche er auch nicht wieder verließ, bis ein sanfter Tod ihn am 29. Juli 1856 von seinen Leiden erlöste.

Sch. besaß eine mittelgroße, stattliche Gestalt, und die ruhige Würde in seinen Bewegungen verlieh seiner Gesamterscheinung etwas ungemein Vornehmes, während die gutmütigen, wenig markierten Gesichtszüge den ungewöhnlichen

Künstler nicht in ihm vermuten ließen. Sein braunes Haupthaar trug er so lang, daß es die Ohren vollständig verdeckte, die Gesichtsfarbe war eine gesunde, leicht gerötete, und die vollen Lippen waren fast immer wie zum Pfeifen zugespitzt. Das Doppelmedaillon (bas-relief) von Rietschel, welches auch als Radiernng von Schauer trefflich reproduziert worden ist, gibt sowohl von Klara, wie auch ganz besonders von Robert Schumann ein nach jeder Seite hin treues und charakteristisches, geradezu klassisches Abbild. Sch.s Gang war stets ein sehr ruhiger, etwas schlurfender, wie denn überhaupt in allen seinen Bewegungen niemals etwas Hastiges zu bemerken war. Sehr häufig strich er mit der rechten Hand abwechselnd sein Haar zurück, alsdann über sein Kinn und schließlich sein Halstuch unter den Hemdkragen. Seine Schweigsamkeit ist sprichwörtlich geworden, und es kursieren darüber manche niedliche Anekdoten; dennoch konnte er unter Umständen nach seiner Art beredt werden und war sogar zuzeiten, obgleich im allgemeinen ernst gestimmt, zu kleinen Scherzen und Neckereien aufgelegt, wovon hier ein kleines Beispiel folgen mag. Schreiber dieses, welcher während seines Aufenthaltes in Köln oft zu Konzerten u. dergl. in Düsseldorf eingeladen wurde und in solchen Fällen in der Sch.schen Wohnung gastlich aufgenommen war, saß einst mit dem Künstlerpaare beim Morgenkaffee, zwei von den Kindern saßen an einem Tischchen daneben, und Sch. erzählte nun mit schlauem Lächeln, daß seine Frau sehr stolz sei auf die theoretischen Kenntnisse, welche sie den Kindern, so klein sie auch seien, schon beigebracht hätte, und nun begann er, sie zu examinieren. Zunächst, bei leicht zu beantwortenden Fragen, hielten die Kleinen wacker stand, aber als der Papa jetzt nach verminderten und übermäßigen Intervallen fragte, und nun die kleinen Gesichter immer ängstlicher und verlegener wurden, da weidete er sich

ebenso an der Verlegenheit der Kinder wie an dem halb unmutigen, halb belustigten Gesichte der Frau und wandte sich an diese mit den Worten: „Ja, ja, die Kinder sind doch wirklich tüchtig beschlagen!“ — Nur dann sprach Sch. erregt und in längerer Rede, wenn von anderer Seite Ansichten oder Urteile laut wurden, die ihm ungerecht oder gar aus unlauteren Gründen hervorgegangen zu sein schienen.

Mögen diese letzteren freundlichen Bilder dazu dienen, dieser Silhouette von Sch.s Leben und Schaffen einen versöhnlichen Abschluß zu geben.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Ein erlauchter Vorfahre unseres Meisters war der große Philosoph **Moses Mendelssohn**, das Urbild des Lessingschen Nathan, der als der Sohn eines armen jüdischen Schullehrers in Dessau geboren war, sich aber in der Folge vermöge seiner reichen Gaben und seiner Energie sehr bald aus jenen ärmlichen Verhältnissen emporarbeitete. In seiner Ehe mit **Fromet Jugenheim** aus Hamburg wurden ihm sechs Kinder geboren, von denen der zweite Sohn, **Abraham**, der Vater unseres Felix ist. Obgleich Abraham Mendelssohn später von sich selbst zu sagen pflegte: „dereinst hieß ich der Sohn von Moses Mendelssohn, und jetzt heiße ich der Vater von Felix", so darf man dennoch nicht glauben, daß er ein unbedeutender Mann gewesen sei. Im Gegenteil war er zunächst in seinem Beruf als Kaufmann hervorragend tüchtig, so daß er bald Herr eines bedeutenden Vermögens ward, daneben aber war er auch ein feiner Kopf, der unter anderem viel Verständnis für die schönen Künste hatte, ein zärtlicher Gatte und Vater, der die Erziehung seiner Kinder als seine höchste Lebensaufgabe betrachtete und demgemäß von all den Seinen wahrhaft geliebt und verehrt ward. Obgleich als Israelit geboren, war er doch kein orthodoxer Jude, und hielt es sogar für seine Pflicht, seine Kinder als Christen zu erziehen. Seine Gattin **Lea**, geb. **Salomon**, mit der er sich im Jahre 1804 vermählt hatte, wird desgleichen als eine

hochbegabte, vorurteilsfreie Frau von trefflichem Charakter geschildert; deren Bruder, der spätere preußische Generalkonsul in Rom, hatte, nachdem er zum Christentum übergetreten war, den Namen Bartholdy angenommen und veranlaßte seinen Schwager, daß er diesen Namen auch für seine Kinder acceptiere; demgemäß hießen die Kinder Abraham Mendelssohns hinfort Mendelssohn-Bartholdy. Obgleich Abraham Mendelssohn seinem Glauben treu blieb, hielt er es doch für das richtige, seine Kinder als Christen zu erziehen. Hochinteressant ist der Brief, welchen er seiner Tochter Fanny, gelegentlich ihrer Einsegnung, von Paris aus schrieb und welcher einen klareren Begriff von Charakter und Denkart des Mannes gibt, als irgend eine Schilderung seiner Eigenart je zu geben vermöchte. Darum möge er hier unverkürzt folgen: „Du hast, meine liebe Tochter, einen wichtigen Schritt ins Leben getan, und indem ich Dir dazu und zu Deinem ferneren Lebenslauf mit väterlichem Herzen Glück wünsche, fühle ich mich gedrungen, über manches, was bis jetzt zwischen uns nicht zur Sprache gekommen, ernsthaft zu reden. Ob Gott ist, was Gott sei? Ob ein Teil unseres Selbst ewig sei, und, nachdem der andere Teil vergangen, fortlebe? und wo? und wie? — Alles das weiß ich nicht und habe Dich deswegen nie etwas darüber gelehrt. Allein ich weiß, daß es in mir und in Dir und in allen Menschen einen ewigen Hang zu allem Guten, Wahren und Rechten und ein Gewissen gibt, welches uns mahnt und leitet, wenn wir uns davon entfernen. Ich weiß es, glaube daran, lebe in diesem Glauben und er ist meine Religion. Die konnte ich Dich nicht lehren und es kann sie niemand erlernen, es hat sie ein jeder, der sie nicht absichtlich und wissentlich verleugnet; und daß Du das nicht würdest, dafür bürgt mir das Beispiel Deiner Mutter, dieser edelsten, würdigsten Mutter, deren ganzes Leben Pflichterfüllung, Liebe,

Wohltun ist, dieser Religion in Menschengestalt . . . Wir haben Euch, Dich und Deine Geschwister, im Christentum erzogen, weil es die Glaubensform der meisten gesitteten Menschen ist und nichts enthält, was Euch vom Guten ableitet, vielmehr manches, was Euch zur Liebe, zum Gehorsam, zur Duldung und zur Resignation hinweist, sei es auch nur das Beispiel des Urhebers, von so Wenigen erkannt und noch Wenigeren befolgt." Diesem trefflichen Manne ward am 3. Februar 1809 in Hamburg ein Sohn geboren, welcher den Namen Felix erhielt. Das Geburtshaus ist in der großen Michaelisstraße, in nächster Nähe der Michaeliskirche gelegen. Da aber die Eltern schon im Jahre 1812 nach Berlin übersiedelten, so betrachtete und fühlte sich Felix als Kind der Stadt, wo er fast seine ganze Kindheit und Jugendzeit verlebt hatte; eine Schule hat er niemals besucht, weil sein Vater es vorzog, seinen Kindern Privatunterricht erteilen zu lassen. Für den wissenschaftlichen Unterricht gelang es ihm, den als Philolog später so hochgeschätzten Heyse zu gewinnen, den Vater von Paul Heyse, dem berühmten Dichter; in der Musik unterrichtete ihn zuerst die eigene Mutter, aber bald genügte sie nicht mehr als Lehrerin und so ward im Klavierspiel Ludwig Berger, später im Theoretischen Karl Friedrich Zelter sein Lehrer. In allen Fächern entwickelte der Knabe eine erstaunlich leichte Auffassungsgabe, aber auf dem Gebiete der Musik war sie geradezu phänomenal, so daß man ihn mit Recht ein Wunderkind nennen konnte; doch war er kein Wunderkind, das wie eine Treibhauspflanze gezogen war, um rasch wieder zu verblühen, sondern ein gesundes, wie einst auch Goethe und Mozart es waren. Schon in seinem neunten Jahre spielte er ein Konzert von Dussek mit großem Erfolge öffentlich, und seine Entwicklung als Komponist war in demselben Grade

überraschend. Im Jahre 1821, also mit zwölf Jahren, hatte er bereits drei Opern, eine Kantate, einen Psalm mit einer großen Doppelfuge für die Berliner Singakademie, sechs Symphonien, sechs Klavierfugen, ein Klavierquartett, mehrere Sonaten und eine ganze Reihe kleinerer Stücke geschrieben! Er war in der musikalischen Welt schon eine kleine Berühmtheit geworden, welche einst Weber seinem Schüler Benedikt vorstellte mit den wenigen Worten: „Da ist Felix Mendelssohn." Weber war im Jahre 1821 zur ersten Aufführung seines Freischütz nach Berlin gekommen, und sein Sohn und Biograph Max Maria von Weber erzählt von dieser Begegnung unter den Linden, berichtet dann aber ferner, daß Felix den Benedikt mit in sein elterliches Haus gezogen und ihn gebeten habe, ihm so viel als möglich aus dem Freischütz vorzuspielen; Benedikt willfahrte seiner Bitte, und als er einige Tage später wieder ins Mendelssohnsche Haus kam, spielte ihm Felix alles damals Gehörte selbst vor und bezeichnete die Instrumentationseffekte fast genau wie sie wirklich waren, und als habe er selbst sie erdacht. Es ist daher sehr begreiflich, wenn der Vater schon im Jahre 1820 an seinen Schwager Bartholdy schrieb: „Die Musik wird vielleicht für ihn Beruf", und wenn Zelter an Goethe berichtete: „Klavier spielt der Junge wie der Teufel, und Felix ist noch immer der Obermann." Diese eminenten Anlagen wurden natürlich durch das überaus rege Musiktreiben im elterlichen Hause wesentlich gefördert. Eine Anregung seltenster Art aber ward ihm zuteil, als sein Lehrer Zelter ihn mit nach Weimar nahm, um ihn Goethe vorzustellen. „Meinem besten Schüler will ich gern dein Antlitz zeigen, ehe ich von dieser Welt gehe," hatte er dem großen Dichter zuvor geschrieben. Goethe aber hatte eine ungemeine Freude an dem Knaben, er bewunderte in ihm den erstaunlich weit vorgeschrittenen kleinen Musiker und liebte ihn herzlich

um seiner kindlichen Munterkeit, seiner liebenswürdigen Bescheidenheit und seiner vielseitigen Intelligenz willen. Der glücklichen Mutter aber schrieb er einst: „Es ist ein himmlischer, kostbarer Knabe! Schicken Sie mir ihn recht bald wieder, daß ich mich an ihm erquicke." Abgesehen von einer Reise nach der Schweiz, welche der Vater Mendelssohn mit seiner ganzen Familie unternahm (bei der jedoch keine künstlerischen Zwecke verfolgt wurden), flossen dem jungen Künstler die nun folgenden Jahre in emsigem Fleiße ohne absonderliche Erlebnisse dahin. Vom Jahre 1820 bis zu seinem Tode komponierte Mendelssohn sozusagen unablässig, und zwar schrieb er mit derjenigen Naivität und Leichtigkeit, welche fast allen großen Meistern eigen ist, die im Vollbesitz des zum Kunstschaffen unentbehrlichen Rüstzeuges sind. So ward es möglich, daß er schon als sechzehnjähriger Jüngling ein Meisterwerk schaffen konnte, welches noch heute als unübertroffen in seiner Art dasteht und welches um so bewundernswerter ist, als kein Vorbild dieser Gattung ihm leuchtete. Es ist das wundervolle Oktett für Streichinstrumente, welches später als op. 29 erschienen ist. Auch das Goethe gewidmete Klavierquartett in H-moll, welches zwei Jahre früher geschrieben ward, ist ein durchaus reifes Werk. Trotz solcher auffallender Beweise eines starken und ungewöhnlichen Talentes meinte der Vater dennoch das Urteil einer großen musikalischen Autorität einholen zu müssen, bevor Felix endgültig die Laufbahn des Musikers einschlagen dürfe. Zu dem Zweck reiste der Vater mit ihm nach Paris zu Cherubini. Die fertigen Arbeiten, welche der junge Künstler dem Meister vorlegte (unter anderem ein fünfstimmiges Kyrie für Chor und Orchester), wie auch die Lösungen der ihm gestellten schwierigen Aufgaben befriedigten Cherubini so vollkommen, daß der sonst etwas griesgrämige alte Herr ihm mit freundlichem Lächeln

warmes Lob spendete. Zurückgekehrt ins Elternhaus, beschäftigte den jungen Künstler nun ein Werk fast ein ganzes Jahr, welches später seinen Ruf begründen und seinen Ruhm in alle Welt tragen sollte: die Ouvertüre zu Shakespeares „Sommernachtstraum". Mit dieser Ouvertüre schuf der siebzehnjährige Jüngling ein durchaus eigenartiges Werk, welches kein anderer als eben er hätte schaffen können und welches selbst diejenigen, welche ihm im übrigen fremd oder gleichgültig gegenüber stehen — deren es jetzt leider so manche gibt, — als Meisterwerk anerkennen. Welche Kraft und welch klassisch-derber Humor neben dem duftigen Elfenzauber! Und wie schließen die vier Dreiklänge am Anfang und Ende das Ganze so einheitlich zusammen, daß es einem Kettenringe gleicht, in dem nicht ein einziges Glied fehlen dürfte! Das ist das Entscheidende in einem Kunstwerke, daß nicht das geringste daran geändert werden kann und darf, ohne es zu schädigen, daß alles organisch entstanden, daß es geschaffen und nicht gemacht ist. Und wie gering sind die Mittel, die der junge Meister aufwandte! Außer der Ophicleïde, mit welcher „Zettel, der Weber" so drastisch gezeichnet ist, nur das kleine Mozartsche Orchester, während man heutzutage kaum noch ohne dreifache Holzbläser, Posaunen, Tuben, Harfe und Schlagwerkzeuge aller Art operiert. Wenn diese Ouvertüre ihm später ungezählte Triumphe einbrachte, so mußte er dagegen im folgenden Jahre, 1827, einen schmerzlichen Mißerfolg erleben. Nach langem Warten war es endlich gelungen, die Intendanz der königlichen Theater in Berlin zur Annahme und Aufführung seiner bereits in den Jahren 1824 und 1825 komponierten komischen Oper „Die Hochzeit des Camacho" zu bewegen. Am 29. April ging diese Knabenarbeit, welcher der nunmehrige Schöpfer des Oktettes und der Sommernachtstraum-Ouvertüre doch bereits vollständig entwachsen war, in Szene, jedoch nicht

im Opern-, sondern im kleinen Schauspielhause. Zwar wurden dem Komponisten die bei einer Première üblichen Ehren erwiesen, aber von einem wirklichen Erfolge war nicht die Rede, und die Kritik war zum Teil recht ungünstig. Infolgedessen legte die Intendanz das Werk nach dieser ersten und einzigen Aufführung beiseite. Allerdings soll die Oper sehr mangelhaft einstudiert gewesen sein, und daran mochte wohl der ränkevolle Spontini, der schon Carl Maria von Weber stets einen Stein in den Weg zu legen wußte, nicht ohne Schuld sein, indes, wie sich der junge Komponist verhältnismäßig rasch über das Schicksal seiner Oper tröstete, so braucht auch die musikalische Welt sich nicht darüber zu grämen, daß die Hochzeit des Camacho sich nicht erhalten hat, denn die Musik enthält in der Tat nur Weniges, was auf den künftigen großen Meister hinweist, und die Episode aus dem Don Quixote des Cervantes, nach welcher der Text gedichtet worden, bietet auch nicht genügend Stoff für eine den Abend füllende Oper. In der Ouvertüre traf der jugendliche Komponist den Ton vortrefflich, den die Einleitung zu einer komischen Oper haben soll, sie enthält hübsche, prickelnde Motive, ist wirkungsvoll instrumentiert, strömt frisch und flott dahin und entbehrt auch nicht derjenigen thematischen Arbeit, welche, wenn sie sich in bescheidenen Grenzen hält, auch einem derartigen Werke zur Zierde gereicht. Immerhin wäre die Ouvertüre es wert, dem Publikum gelegentlich einmal wieder vorgeführt zu werden. Im übrigen sind als hübsche Nummern die Arie der Quiteria „Was klopft so leise an die Tür?“ und das Lied des Sancho „Die schönste Braut im ganzen Land“ zu nennen. Auch im Finale des ersten Aktes findet sich manches Wohlgelungene. Wiederum ward dem jugendlichen Meister eine schöne Reise nach dem Harz, nach Franken, Bayern und dem Rhein gegönnt, vielleicht, um ihn möglichst rasch die erlittene Niederlage ver-

gessen zu machen. Die Reise, um Pfingsten angetreten, nahm mehrere Monate in Anspruch, und erst im Oktober 1827 kehrte er nach Berlin zurück; infolgedessen war er in diesem Jahre nicht sehr produktiv; das Verzeichnis seiner Kompositionen weist nur das Streichquartett in A-moll op. 13, eine Fuge für Klavier in E-moll (enthalten in dem bei Schott in Mainz erschienenen Album „Notre temps") und eine Fuge für Streichquartett in Es-dur, welche nach dem Tode des Komponisten als nachgelassenes Werk (op. 81, Nr. 4) erschien, auf. Die bedeutendsten Schöpfungen des folgenden Jahres waren das liebenswürdige Streichquartett in Es-dur op. 12 mit der originellen, pikanten Canzonetta in G-moll und die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt", welche der Komponist jedoch sechs Jahre später vollständig umarbeitete, wie Mendelssohn denn überhaupt nie müde wurde, an seinen Werken zu feilen und zu bessern, bis es ihm gelang, sie bis zur möglichsten Vollendung zu führen, ähnlich wie Beethoven, und in striktem Gegensatz zu Franz Schubert, der sich nie entschließen konnte, an einem fertigen Werke Veränderungen vorzunehmen; er zog es vor, sofort ein neues Werk aus dem Aermel zu schütteln.

In das Jahr 1829 fällt eine Tat Mendelssohns, durch welche er sich ein unvergängliches Verdienst um die musikalische Welt erworben hat: es war die durch ihn ins Werk gesetzte erste vollständige Aufführung der Bachschen Matthäus-Passion, welche seit Bachs Tode stattfand. Am 11. März genannten Jahres fand sie in der Berliner Singakademie unter seiner Leitung statt, und mit dieser Aufführung hat der kühne Jüngling den Bann gebrochen, der bis dahin auf diesem Meisterwerke geruht hatte, so daß es von jenem Tage an bis in die Gegenwart zahllose Aufführungen zur Erbauung und Erhebung vieler Tausender hat erleben können. Schon am 22. März mußte eine

Wiederholung stattfinden, um die nahezu tausend Personen zu befriedigen, welche bei der ersten Aufführung keinen Einlaß finden konnten. Auch bei dieser Gelegenheit zeigte sich Spontini dem neu erstehenden Dirigenten Mendelssohn feindselig gesinnt, denn er suchte diese zweite Aufführung unmöglich zu machen, doch gelang es dem intriganten Italiener nicht, da der Kronprinz, der spätere König Friedrich Wilhelm IV., sich lebhaft für dieses hochkünstlerische Unternehmen interessierte und sein Gewicht Spontini gegenüber in die Wagschale legte. Muß man auch dem Jugendfreunde Mendelssohns, Eduard Devrient, das Verdienst zuerkennen, daß er zuerst den für jene Zeit überaus kühnen Gedanken dieses Unternehmens faßte und den oft verzagenden Freund immer wieder zur energischen Bekämpfung aller sich auftürmenden Schwierigkeiten anstachelte, so bleibt doch letzterem das Verdienst, das Werk mit nie ermüdender Energie und peinlichster Sorgfalt einstudiert zu haben.

Mit dem Jahre 1829 begannen die Wanderjahre Mendelssohns, allerdings wiederholt unterbrochen durch längeren Aufenthalt im Elternhause. Am 10. April trat er die Reise nach London an, welche Riesenstadt ihm schon zu jener Zeit als „das grandioseste und komplizierteste Ungeheuer, das die Welt trägt“ erschien. Hier trat er zunächst dreimal, und zwar in seiner dreifachen Eigenschaft als Komponist, Klavierspieler und Dirigent auf. Das erste dieser Konzerte fand am 30. Mai in „Argyll Rooms“ statt, und dirigierte er in demselben seine C-moll-Symphonie, deren zweiter und dritter Satz zur Wiederholung verlangt wurden, und spielte das Konzertstück in F-moll von Weber. In einem Konzerte des berühmten Flötenvirtuosen Drouet spielte er das Es-dur-Konzert von Beethoven und dirigierte die Sommernachtstraum-Ouvertüre, welche stürmisch da capo verlangt wurde, und welche er deshalb in

einem dritten von ihm selbst veranstalteten Konzerte zum Besten der überschwemmten Schlesier wiederholen mußte. Außerdem spielte er ein Doppelkonzert für zwei Flügel von Moscheles mit dem Komponisten, der ihm schon in Berlin Freund und Lehrer geworden war, und in dessen Familie er jetzt mit offenen Armen empfangen war. Dies Konzert brachte eine Einnahme von 250—300 Guineen (über 5000 Mark). Ueber die Erfolge, welche der junge Meister in London errang, berichtete Eduard Devrient wie folgt: „Felix machte Aufsehen in London, die Musiker und Kenner frappierte seine jugendliche Meisterschaft, den vornehmen Kreisen imponierte es, daß in den großen Gesellschaften, welche durch die berühmten Virtuosen der Saison gegen hohe Honorare verherrlicht wurden, er seine Kunstleistungen gewährte, ohne Geld dafür zu nehmen, also zur Gesellschaft gehörte." Nachdem dieses Auftreten in London absolviert ward, unternahm er jetzt eine Reise nach Edinburgh und den schottischen Hochlanden und derselben verdanken wir zwei seiner hervorragendsten Orchesterwerke: die Konzertouvertüre „Die Hebriden, oder die Fingalshöhle" und die Symphonie in A-moll, die sogenannte „schottische". Letztere anlangend berichtet Mendelssohn selber an die Seinen das Folgende in einem Briefe aus Edinburgh: „In der tiefen Dämmerung gingen wir heut' nach dem Palaste (Holyrood), wo Königin Maria gelebt und geliebt hat; es ist da ein kleines Zimmer zu sehen mit einer Wendeltreppe an der Thür; da stiegen sie hinauf und fanden den Rizzio im kleinen Zimmer, zogen ihn heraus, und drei Stuben davon ist eine finstere Ecke, wo sie ihn ermordet haben. Der Kapelle daneben fehlt das Dach, Gras und Epheu wachsen viel darin, und am zerbrochenen Altar wurde Maria zur Königin von Schottland gekrönt. Es ist da alles zerbrochen, morsch, und der heitere Himmel scheint hinein. Ich glaube, ich habe da heut' den Anfang

meiner schottischen Symphonie gefunden.“ Wenngleich Mendelssohn sofort nach beendigter Reise an seine Schwester Fanny schrieb: „Die schottische Symphonie so wie auch die Hebridengeschichte baut sich nach und nach zu“, so ist dennoch zu konstatieren, daß die Symphonie erst im Jahre 1842, also zwölf Jahre später vollendet ward. „Die Hebriden“ wurden dagegen schon im Jahre 1830 im ersten Entwurf niedergeschrieben, jedoch (wie wir durch Ferdinand Hiller erfahren) erst nach Jahren endgültig vollendet. Dieser interessante Hillersche Bericht möge hier folgen:

„Auch die provisorische Partitur der Hebridenouvertüre hatte Mendelssohn nach Paris mitgebracht. Er erzählte mir, wie ihm nicht allein Gestalt und Farbe des Stückes beim Anblick der Fingalshöhle aufgegangen, sondern wie ihm auch die ersten Takte, das Hauptmotiv enthaltend, dort eingefallen seien. Abends machte er mit seinem Freunde Klingemann einen Besuch in einer schottischen Familie. Im Salon stand ein Piano — es war an einem Sonntage, keine Möglichkeit Musik zu machen — er wendete seine ganze Diplomatie auf, bis es ihm gelang, das Instrument eine Minute lang zu öffnen, welche er dann anwendete, schnell sich und dem wissenden Freunde jenes Thema vorzuspielen, aus welchem dann das originelle Meisterwerk hervorgewachsen ist. Aber erst nach Jahren wurde es in Düsseldorf vollendet.“ Diese Ouvertüre würde der zum Sommernachtstraum an Kunstwert wie in betreff der äußeren Wirkung ganz gleichkommen, wenn neben ihrem entzückenden, romantischen Inhalte derselbe glückliche Gegensatz hätte Platz finden können, wie ihn die Zeichnung der Rüpel und der Elfen in jener so natürlich mit sich brachte. Aber die Fingalshöhle ist ein ernstes Naturwunder, und wer ihre Stimmung musikalisch widerspiegeln wollte, durfte keine glühenden und lachenden Farben auf seine Palette setzen.

— Zurückgekehrt nach London, arbeitete Mendelssohn zunächst eifrig an einem Liederspiele „Heimkehr aus der Fremde", zu welchem ihm sein Freund Klingemann den Text geschrieben hatte und welches zur Feier der silbernen Hochzeit seiner Eltern in deren Behausung aufgeführt werden sollte. Aber ein Unfall, der leicht die schwersten Folgen hätte nach sich ziehen können, hielt ihn längere Zeit in London zurück als beabsichtigt war und hinderte ihn wochenlang am Arbeiten. Er ward nämlich auf einer Spazierfahrt mit dem Wagen umgeworfen und dergestalt auf das Straßenpflaster geschleudert, daß er viele Tage regungslos im Bette verbringen mußte und sich erst nach sechswöchentlichem Schmerzenslager wieder an die freie Luft wagen durfte. Als Goethe durch Zelter von diesem Unfall Kenntnis erhalten hatte, erkundigte er sich bei diesem nach dem ferneren Verlaufe mit folgenden Worten: „Nun aber wünschte ich zu erfahren, ob von dem werthen Felix günstige Nachrichten eingegangen sind. Ich nehme den größten Antheil an ihm, denn es ist höchst ängstlich, ein Individuum, aus dem so viel geworden ist, durch einen niederträchtigen Zufall in seiner fortschreitenden Tätigkeit gefährdet zu sehen. Sage mir etwas Tröstliches!" Endlich aber konnte Mendelssohn, vollkommen genesen, nach Berlin zurückkehren, und hier beschäftigte ihn zunächst die Vollendung, Instrumentierung und Einstudierung seiner „Heimkehr", welche natürlich der Feier des schönen Familienfestes die Krone aufsetzte. Auch dieses Werk, wie so viele andere, hat der Komponist selbst der Oeffentlichkeit vorenthalten, weil es seiner ganzen Anlage nach nur für den häuslichen Kreis berechnet war. Kann schon die Herausgabe des Werkes nach dem Tode des Komponisten nicht nach seinem Sinne gewesen sein, so war es sicherlich noch weniger die später mehrfach unternommene Verpflanzung des anspruchslosen Singspiels auf die eigentliche Bühne. Die erste derartige

Aufführung fand am 20. April 1851 in Leipzig statt. So entzückend humorvoll oder anmutig auch die einzelnen Nummern dieses Liederspiels sind, so erwies sich doch, wie sehr recht der Komponist gehabt hatte, als er seinerzeit dem Drängen gar mancher Bühnenvorstände nicht nachgab und das Werk bei sich behielt. Immerhin aber hätte er die Ouvertüre herausgeben dürfen, denn sie ist ein feines, höchst anmutiges Werk, welches später eine mit Recht sehr gern gehörte Konzertnummer geworden ist.

Als Mendelssohn kaum 21 Jahre alt geworden, wurde ihm die Professur für Musik an der Berliner Universität angetragen, doch lehnte er wohlweislich den Antrag dankend ab, wies aber mit warmer Empfehlung auf den später sehr bekannt gewordenen Theoretiker A. L. Marx hin, welcher infolgedessen diese Stellung erhielt. Seltsamerweise mußte Mendelssohn in diesem Lebensalter noch eine Kinderkrankheit überstehen, er erkrankte an den Masern und mußte deshalb eine bereits geplante Reise nach Italien einstweilen aufschieben. Im Mai 1830 aber trat er dieselbe mit frischem und fröhlichem Jugendmute an. Die von seinem jüngeren Bruder Paul gesammelten und lange nach des Künstlers Tode herausgegebenen „Reisebriefe" schildern die Reise und ihre Eindrücke in den lebhaftesten und anmutigsten Farben. Mendelssohn erweist sich in diesen Briefen als ein ebenso geistvoller, scharf beobachtender wie auch witziger Kopf, und ein Goethe nannte sie „anmuthige, allerliebste, höchst interessante Briefe". Eben bei diesem Dichterfürsten machte der Reisende zunächst Station; auf des Dichters bringenden Wunsch schob er seine Abreise von Weimar immer wieder hinaus, sodaß sein Aufenthalt daselbst sich schließlich bis auf vierzehn Tage ausdehnte. Am 2. Juni schrieb Goethe darüber an Zelter die folgenden Zeilen: „So eben, früh zehn Uhr, fährt beim klarsten Himmel, im schönsten Sonnenschein der treffliche Felix mit Ottilien, Ulriken

und den Kindern, nachdem er 14 Tage bei uns vergnüglich zugebracht und alles mit seiner vollendeten liebenswürdigen Kunst erbaut, nach Jena, um auch dort die wohlwollenden Freunde zu ergötzen und in unserer Gegend ein Andenken zurückzulassen, welches fortwährend hoch zu feiern ist. Mir war seine Gegenwart besonders wohlthätig, da ich fand: mein Verhältniß zur Musik sei noch immer dasselbe; ich höre sie mit Vergnügen, Antheil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche; denn wer versteht eine Erscheinung, wenn er sich nicht von dem Gange des Herankommens penetrirt? Dazu war dann die Hauptsache, daß Felix auch diesen Stufengang löblich einsieht und glücklicherweise sein gutes Gedächtnis ihm Musterstücke aller Art nach Belieben vorführt. Von der Bach'schen Epoche heran, hat er mir wieder Haydn, Mozart und Gluck zum Leben gebracht; von den großen Technikern hinreichende Begriffe gegeben und endlich mich seine eigenen Produktionen fühlen und über sie nachdenken machen, ist daher auch mit meinen besten Segnungen geschieden. Sage den werthen Eltern des außerordentlichen jungen Künstlers das Allerbeste." Beim Abschiede gab Goethe seinem Lieblinge einen Bogen von seinem Manuskripte des „Faust" mit folgender eigenhändiger Unterschrift: „Dem lieben jungen Freunde, F. M. B., kräftig zartem Beherrscher des Pianos, zur freundlichen Erinnerung froher Maitage 1830, J. W. von Goethe", nachdem er zuvor dem besten damals in Weimar lebenden Porträtmaler Auftrag gegeben hatte, ihm ein Bildnis von Felix anzufertigen. Die nächste Hauptstation war nunmehr München, woselbst Rast von mehreren Wochen gehalten ward und wo dem jungen Meister von Musikern, hochstehenden Aristokraten und schönen Frauen in fast erdrückender Weise gehuldigt wurde. Ueber Linz, Preßburg, Venedig, Florenz und Bologna erreichte er endlich Rom, das eigentliche Ziel seiner Reise. Es ist hier

nicht am Platze von allen Reiseerlebnissen, kleinen Abenteuern u. s. w. zu berichten. Wer sich hierüber unterrichten will, tut am besten, direkt an die Quelle zu gehen und seine wunderhübschen Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832 (Leipzig, Verlag von Hermann Mendelssohn) zu lesen. Die bedeutendsten Werke, welche Mendelssohn in Italien, beziehentlich auf der Rückreise von da in München, Paris und London teils entwarf, teils sofort vollendete, waren das unvergleichlich schöne Kirchenstück „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen" für achtstimmigen Chor a cappella, „Die erste Walpurgisnacht" von Goethe für Soli, Chor und Orchester, und das Konzert in G-moll für Klavier und Orchester. In all diesen drei Werken tritt die Eigenart Mendelssohns klar und kräftig zutage, überall warmblütige, durchgeistigte Erfindung, durchaus vollendete Form und meisterhafte Verwendung und Beherrschung der zumeist bescheidenen Mittel. Die ungeheure Popularität, welche das genannte Klavierkonzert rasch gewann, hat demselben in der Wertschätzung, die ihm die jetzt lebende Generation angedeihen läßt, Eintrag getan. Sowohl um seines künstlerischen Gehaltes willen, wie auch wegen der eminenten Wirkung, die es als Konzertstück machte, wurde es sofort nach seinem Erscheinen enorm viel gespielt und später in solcher Weise eine ständige Aufgabe für den lernenden Pianisten, daß man fast behaupten möchte, es vergehe wohl kaum ein Tag, an dem es nicht in sämtlichen Konservatorien gespielt wird*). Ein solches unausgesetztes Wiederholen aber

*) Berlioz erzählt sehr ergötzlich, wie bei einem Examen im Pariser Conservatoire der Flügel, auf dem das Konzert bereits unzählige Male gespielt worden war, schließlich dasselbe selbständig zu spielen begonnen habe, bevor noch der Schüler vor demselben Platz genommen, daß der tolle Flügel endlich so unheimlich geworden, daß man ihn auf dem Hofe mit Aexten zertrümmerte; dann aber hätten die Hämmer immer noch auf dem Pflaster im Rhythmus der Mendelssohnschen Passage herumgetanzt.

kann das größte Meisterwerk nicht ertragen, und so geschah es, daß dies einst so viel gespielte Werk nach und nach von den Konzertprogrammen fast gänzlich verschwand. Könnte man es der musikalischen Welt einmal jahrelang vorenthalten, so würde es dann mit derselben Freude wieder begrüßt werden wie bei seinem ersten Erscheinen. Die Walpurgisnacht ließ Mendelssohn sehr lange in seinem Pulte, denn erst zwölf Jahre nach der ersten Niederschrift ward das Werk veröffentlicht, nachdem es im Jahre 1842 noch einmal einer gründlichen Ueberarbeitung unterworfen war. In einem Briefe vom 28. November 1842 schreibt der Komponist darüber Folgendes:

„Im zweiten Theile soll dann meine Walpurgisnacht wieder auferstehen, freilich in einem etwas anderen Habite, als dem vorigen, das allzu warm mit Posaunen gefüttert und für die Singstimmen etwas schäbig war; aber dafür habe ich auch die ganze Partitur von A bis Z noch einmal schreiben und zwei neue Arien einsetzen müssen, der übrigen Schneiderarbeit nicht zu gedenken. Wenn es mir aber jetzt nicht recht ist, so schwöre ich, es für das übrige Leben aufzugeben." Nachdem Mendelssohn noch Neapel und die Ruinen von Pästum besucht hatte, trat er die Rückreise an, zunächst über Florenz und Genua nach Mailand. Hier hatte er die Freude, die Freundin Beethovens, Dorothea von Ertmann (welcher dessen A-dur-Sonate op. 101 gewidmet ist) und Karl Mozart, den einzigen zu der Zeit noch lebenden Sohn des großen Salzburger Meisters, kennen zu lernen. Ueber Frau von Ertmann berichtet ein Brief des reisenden Musikanten, wie er sich zuweilen nannte, folgendes: „Sie nahm mich sehr freundlich auf, war auch sehr gefällig; spielte mir gleich die Cis-moll-Sonate von Beethoven vor, und dann die aus D-moll. Sie sprach von dem B-dur-Trio, dessen sie sich nicht entsinnen könne. Ich spielte es und sang die Stimmen dazu,
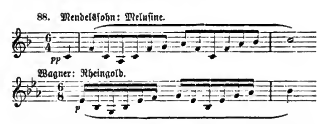
das machte dem alten Ehepaar viel Freude, und so war die Bekanntschaft geschlossen." Der Bericht über Karl Mozart lautet: „Eine andere sehr liebe Bekanntschaft, die ich dort gemacht habe, ist die des Herrn Mozart, der dort Beamter, eigentlich aber ein Musiker, dem Sinn und Herzen nach ist. Er muß die größte Aehnlichkeit mit dem Vater haben, besonders im Wesen; denn solche Sachen, wie sie Einen in den Briefen des Vaters rühren, in ihrer Naivität und Offenheit, hört man in Menge von ihm, und muß ihn nach dem ersten Augenblicke gleich lieb haben. Wunderhübsch z. B. finde ich, daß er auf den Ruf und das Lob seines Vaters so eifersüchtig ist, als sei er ein junger angehender Musiker; und einen Abend bei Ertmanns, als viele Musik von Beethoven gemacht worden war, sagte mir die Baronin leise, ich möchte doch nun auch etwas von Mozart spielen, der Sohn würde sonst nicht so froh wie gewöhnlich." — Die Wege über den Simplon durch das Rhonetal bis Martigny und über den Col de Balme nach Chamounix, von da zum Genfer See und endlich bis Interlaken machte Mendelssohn zum größten Teile zu Fuß, und nicht selten ohne Führer, mit dem Gepäck auf dem Rücken. Aber zumeist war ihm das Wetter nicht hold, und als er in Interlaken triefend vom Regen, und von Schlamm und Schmutz bedeckt, ankam, wies man ihn im Wirtshause zurück, sodaß der arme, ermüdete Wanderer wieder nach Unterseen zurücktraben mußte. Hier aber ward ihm im Forsthause ein Zimmer angewiesen, in dem sogar ein Klavier stand, und obendrein konnte er von der Tochter des Hauses ein paar Bogen Notenpapier erhalten; so komponierte er dort das Lied: „Ein Blick von meinen Augen in die deinen", welches jedoch erst nach seinem Tode im Druck erschien, und, zum Dank für das Notenpapier, drei Walzer für Klavier, welche er der gütigen Geberin verehrte. Sie werden wohl längst verweht

und verflogen sein. — Endlich kam Mendelssohn wohlbehalten in München an, woselbst er über einen Monat verblieb. In einem Konzerte, welches er zu einem wohltätigen Zwecke selbständig veranstaltete, spielte er sein neues Klavierkonzert, vermutlich zum erstenmale öffentlich. „Dann kam ich mit meinem Concert," schreibt er, „wurde sehr lebhaft und lange empfangen, das Orchester begleitete gut und die Composition war auch toll genug; es machte den Leuten viel Vergnügen; sie wollten mich nachher hervorklatschen, wie es hier Mode ist, aber ich war bescheiden und kam nicht." Ueber Stuttgart, Heidelberg, Frankfurt, den Rhein hinab fuhr er jetzt nach Düsseldorf, um mit Immermann über einen Operntext zu konferieren, den dieser nach Shakespeares „the tempest" bearbeiten wollte; wie bekannt, ist dieser Plan nicht zur Ausführung gelangt, doch entspann sich dadurch zwischen den beiden Künstlern ein freundschaftliches Verhältnis, welches später Einfluß auf Mendelssohns Geschick gewann. Von Düsseldorf eilte Mendelssohn nach Paris, woselbst er durch den lebhaften und engen Verkehr mit allen dort lebenden großen Musikern, wie Cherubini, Chopin, Liszt, Paganini, Baillot u. a. stets zu lernen suchte, während er wiederum von allen geliebt und bewundert ward. In einem Conservatoirekonzert unter Habenecks Leitung spielte er Beethovens G-dur-Konzert mit großartigem Erfolge, und einen gleichen trug die in demselben Konzerte aufgeführte Sommernachtstraum-Ouvertüre davon. Die Freude an solchen Erfolgen ward aber sehr getrübt durch die Trauerbotschaften, welche ihn hier ereilten, durch die Nachricht von dem Tode seines Jugendfreundes Eduard Rietz (dem er sein Streichoktett gewidmet hatte), und von dem Hinscheiden Goethes. „Goethes Verlust ist eine Nachricht, die einen wieder so arm macht!" ruft er in seinem Schmerze darüber aus. Und in London, wohin er sich von Paris aus gewandt hatte, mußte

er nun auch den Tod seines alten Lehrers Zelter erfahren. Trost suchte und fand er in seiner Kunst, und eine große Freude war es ihm, daß er in einem Konzerte der Old philharmonic society seine Ouvertüre „Die Hebriden“ zum erstenmale zu hören bekam; auch spielte er in denselben Konzerten sein G-moll-Konzert zweimal. — Durch den soeben erwähnten Tod Zelters war die Stelle des Dirigenten der Berliner Singakademie erledigt worden, und Mendelssohn ließ, als er nach Berlin zurückgekehrt war, verlauten, daß er die Stelle gerne übernehmen werde, wenn man sie ihm anvertrauen wolle, ohne jedoch sich direkt um dieselbe zu bewerben. Unbegreiflicherweise aber zog man dem siegreichen Dirigenten der Passionsmusik von Bach und dem Komponisten vieler bereits berühmt gewordenen Kompositionen einen jungen Musiker Namens Rungenhagen vor, der nie etwas anderes geworden ist als ein braver Musiker untergeordneter Art. Er hat zwar drei Oratorien, vier Opern, eine Messe, viele Kantaten und Motetten, gegen tausend Lieder, Symphonien und Kammermusikwerke komponiert, aber nicht eine Note davon ist auf die Nachwelt gekommen. Trotzdessen war dieser der Sieger, und es ist begreiflich, daß dessen Wahl verstimmend auf Mendelssohn wirkte; lange aber konnte bei einer so gesunden Natur eine derartige Verstimmung nicht vorhalten, er vertiefte sich nur um so intensiver in seine Kunst, und veranstaltete unter anderem vier Konzerte im Konzertsaale des Kgl. Schauspielhauses, in welchen er manche seiner neueren Kompositionen, so z. B. die Hebriden und die Walpurgisnacht zur Aufführung brachte. Nach einem abermaligen kurzen Abstecher nach London eilte er nach Düsseldorf, um dort eins der unlängst gestifteten Niederrheinischen Musikfeste zu dirigieren. Eine Hauptnummer des Festes war Händels „Israel in Aegypten“, von welchem Oratorium Mendelssohn in London die Originalpartitur aus-

findig gemacht hatte, und so beglückte es den jugendlichen Festdirigenten ungemein, daß unter seiner Leitung die erste Aufführung des Meisterwerkes in Deutschland nach vollständig authentischer Quelle stattfinden konnte. Außerdem waren Beethovens Pastoral-Symphonie und dessen große Leonoren-Ouvertüre (Nr. 3) die hervorragendsten Nummern des Festes. Der Vater Mendelssohns war der glückliche Zeuge der Triumphe, welche sein Sohn feierte, und äußerte sich darüber in einem Briefe an seine Gattin wie folgt: „..... Es ist mir aber auch noch nicht vorgekommen, einen Menschen so auf Händen getragen zu seh'n wie Felix hier; er selbst kann den Eifer aller zum Fest Mitwirkenden, ihr Zutrauen zu ihm nicht genug rühmen und, wie überall, setzte er alles durch sein Spiel und sein Gedächtniß in Erstaunen und Bewegung. So hat er es z. B. nur dadurch bewirkt, daß eine früher angesetzte Beethovensche Symphonie, welche schon einigemal hier gespielt wurde, aufgegeben und die Pastoralsymphonie an die Stelle gesetzt worden, daß er dieselbe, als die Rede davon war, nicht allein sofort auswendig spielte, sondern den Tag darauf, als eine kleine Probe davon gemacht wurde und keine Partitur da war, sie auswendig dirigirte ...." Die außerordentlichen Eigenschaften, welche Mendelssohn bei diesem Musikfeste als Dirigent entfaltet hatte, waren Ursache, daß der Magistrat von Düsseldorf ihm die eigens für ihn zu schaffende Stelle eines städtischen Musikdirektors antrug. Mendelssohn schwankte nicht lange, sondern nahm an, doch ehe er die Stellung antrat, mußte er, übernommener Verpflichtungen halber, noch einmal nach London, um dort u. a. seine neue Ouvertüre „zum Märchen von der schönen Melusine" zur Aufführung zu bringen. Hochinteressant ist die vollkommene Uebereinstimmung des ersten Hauptmotivs dieser im Jahre 1833 komponierten Ouvertüre mit dem Hauptmotiv im Vorspiel zum

„Rheingold", weil diese Tatsache wieder einmal den Beweis liefert, daß zwei Komponisten auf ganz denselben musikalischen Gedanken kommen können, wenn sie dieselbe Stimmung oder dieselbe Naturerscheinung, in diesem Falle die Wellenbewegung des Wassers, zu schildern unternehmen. Denn von einer Reminiszenz kann hier ebensowenig die Rede sein, als wenn Beethoven mit seinem Eroica-Motiv mit Mozarts Ouvertüre zu Bastien und Bastienne zusammentraf. Wahrscheinlich hat Wagner die Ouvertüre kaum gekannt.



Im Jahre 1833 trat Mendelssohn seine Stellung in Düsseldorf an; eine Zeitlang übernahm er auch auf Immermanns Veranlassung die Kapellmeisterstelle am Theater und brachte vorzügliche Aufführungen von Don Juan, Fidelio, Wasserträger ꝛc. zuwege, doch sagte ihm die Wirksamkeit am Theater auf die Dauer nicht zu und empfahl er deshalb als seinen Nachfolger den talentvollen Julius Rietz (Bruder seines Jugendfreundes Eduard R.), welcher später auch in Leipzig sein Nachfolger ward und als Generalmusikdirektor in Dresden starb. Das wichtigste Ergebnis seines Aufenthaltes in Düsseldorf war unstreitig die Komposition vom größten Teile des „Paulus", jenes Werkes, welches den Ruhm des sechsundzwanzigjährigen Komponisten durch die ganze musikalische Welt trug. Im Paulus ist keine Spur von archaistischem Stile, zwar hat Mendelssohn, wie alle großen

Meister, erkannt, daß das eigentliche Wesen des Chores in der Polyphonie wurzele, die er ja meisterhaft beherrschte, aber er schrieb zwar ernst und andächtig, jedoch frisch und frei wie ihm ums Herz war, und so hat er denn — wie der Bach-Biograph Bitter sagt — „das Oratorium in die moderne Zeit zurück und ohne die Strenge der alten Schule zu den Bedingungen des veränderten Geschmacks übergeführt, ihm durch die edle Reinheit seiner Tendenzen und durch die überlegene Handhabung der Kunstformen eine neue Stätte unter uns geschaffen .... Er hat die Generation seiner Zeit daran gewöhnt, daß die Weihe ernster Kunstübung nicht bloß in das vorige Jahrhundert, nicht bloß in die Werke jener großen Tonsetzer verlegt werden dürfe, denen diese schöne und edle Kunstform ihre Vollendung verdankt." Der hochgeschätzte Musiker und Musikgelehrte Hermann Kretzschmar spricht sich ähnlich aus und können wir uns nicht versagen, dessen Worte hier anzuführen, weil sie sich vollkommen mit der Ansicht des Autors dieser Blätter decken. „Der Paulus war das erste Oratorium, welches sich an bleibendem Erfolg mit der „Schöpfung" messen konnte. Er erlebte in den nächsten achtzehn Monaten, nachdem er aus der Taufe gehoben worden, ein halbes Hundert Aufführungen und er hat bis auf die Gegenwart in immer wechselnder Umgebung und mitten unter der neu erwachten Pflege Händels seine Stellung behauptet. Die Zeit, wo über dieses Werk einfach zur Tagesordnung übergegangen werden könnte, ist noch sehr fern. Es gehört eine barbarische Einseitigkeit dazu, sich der reichen menschlichen und musikalischen Individualität zu verschließen, welche aus diesem Oratorium spricht. Chöre wie: „Siehe, wir preisen selig", und „O welch' eine Tiefe des Reichtums", „Wie lieblich sind die Boten", Sologesänge wie „Jerusalem", „Gott sei mir gnädig" und „Sei getreu bis in den Tod" sind unter

das Schönste und Eigentümlichste zu zählen, was die Musik im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Wenn hingegen Nietzsche sagt: „Felix Mendelssohns Musik ist die Musik des guten Geschmacks an allem Guten, was dagewesen ist: sie weist immer hinter sich. Wie könnte sie viel ‚Vor sich', viel Zukunft haben!" so spricht gegen dieses Diktum eben das unleugbare Faktum, daß ein so großes und ernstes Werk wie Paulus noch heute, 70 Jahre nach seinem Entstehen, in voller Lebenskraft dasteht, und — wie statistisch nachgewiesen — alljährlich zahlreiche Aufführungen erlebt. Im gleichen Maße haben, um nur Einiges zu nennen, Elias, die Sommernachtstraum-Musik und die erste Walpurgisnacht bis dahin der Zeit getrotzt, und gewiß liegt die Zeit sehr fern, in der man nicht mehr die Lieder: „Wer hat dich du schöner Wald" oder „Es ist bestimmt in Gottes Rat" singen wird. Das Urteil geistvoller Nichtmusiker über Musiker erweist sich häufig als sehr anfechtbar. In das Jahr 1836, auf den 8. Mai, fällt die überhaupt erste Aufführung des Paulus, gelegentlich des Niederrheinischen Musikfestes in Düsseldorf. Der Erfolg war ein fast beispielloser, aber trotzdessen, und obgleich die Chorstimmen fix und fertig gestochen waren, hielt der Komponist es dennoch für geboten, noch manche Aenderungen vorzunehmen. Unter anderem verwarf er nicht weniger als zehn Nummern vollkommen, kürzte und besserte an fast jeder Nummer und schrieb die Sopranarie „Laßt uns singen von der Gnade des Herrn" neu hinzu. Mit solcher seltenen Selbstkritik arbeitete Mendelssohn an diesem Werke, welches Schumann „ein Werk der reinsten Art, eines des Friedens und der Liebe" nennt. Mit dieser Erwähnung der ersten Paulus-Aufführung sind wir dem Lebensgange des Meisters ein wenig vorausgeeilt und kehren wir deshalb wieder um eine Spanne Zeit zurück.

Mendelsſohns Ruf als genialer Dirigent hatte ſich inzwiſchen weit verbreitet, man war auch in Leipzig auf ihn aufmerkſam geworden und bemühte ſich, ihn zum Dirigenten der ſchon damals in hoher Achtung ſtehenden Gewandhauskonzerte zu gewinnen. Die Unterhandlungen führten zu einem günſtigen Reſultate, bei welchem ſich das Konzertinſtitut ſowohl wie auch der neu gewonnene Dirigent äußerſt wohl befanden, denn jenes erhob ſich unter Mendelsſohns Leitung zu bedeutender Höhe, und dieſer fand in Leipzig einen Wirkungskreis der ihm ungemein zuſagte, nicht zum wenigſten, weil er hier eine große Anzahl wahrhaft muſikverſtändiger Kunſtfreunde fand, welche der Künſtler um ſo höher zu ſchätzen weiß, als ſie im Grunde ſehr ſelten zu finden ſind. Dieſer glückliche Umſtand veranlaßte Mendelsſohn einmal zu der Aeußerung, daß es in Leipzig drei Advokaten gebe, von denen jeder einzelne mehr von der Muſik verſtehe als mancher Dirigent in Berlin. Ob mit Letzterem vielleicht Rungenhagen gemeint war? — Im Jahre 1835 verließ Mendelsſohn Düſſeldorf und begann ſeine Wirkſamkeit in Leipzig am 4. Oktober mit der Leitung des erſten Abonnementkonzertes im Winterhalbjahr 1835/36. Während bis dahin die Orcheſterwerke vom mitwirkenden Konzertmeiſter, alſo vom erſten Geigenpulte aus dirigiert worden waren, führte Mendelsſohn die ebenſo richtige wie erſprießliche Neuerung ein, die Orcheſterwerke mit dem Taktſtabe vom Dirigentenpult aus zu leiten, eben die Art der Direktion, wie ſie jetzt in der ganzen Welt üblich iſt. Man darf jedoch nicht glauben, daß die Symphonien ꝛc. vor Mendelsſohns Zeit in etwas handwerksmäßiger Weiſe heruntergeſpielt worden ſeien; im Gegenteil wurde ſtets nach Kräften fein einſtudiert, und manche feine Bemerkungen, teils praktiſchen, teils äſthetiſchen Inhaltes, die man noch heute in den Orcheſterſtimmen findet, welche der damalige Konzertmeiſter

Matthäi benutzte, beweisen, wie ernst man es schon damals in Leipzig mit der Kunst nahm. Mendelssohn freilich war als Dirigent eine ganz exzeptionelle Erscheinung und wußte binnen kurzem die Leistungen des Orchesters noch beträchtlich zu steigern. Allerdings stand ihm dabei sein Freund Ferdinand David, welcher nach dem Tode Matthäis dessen Nachfolger ward, in trefflichster Weise zur Seite. David war ein ganz seltener, man ist versucht zu sagen: einziger Konzertmeister, denn er verstand jeden Wink des Dirigenten sofort und wußte ihn blitzschnell dem Orchester zu übermitteln, während er selbstverständlich seine Partie mit glänzender Virtuosität beherrschte und auf korrekte technische Ausführung und einheitliche Bogenführung im Streichorchester strenge hielt. Robert Schumann schrieb zu jener Zeit in der von ihm gegründeten Neuen Zeitschrift für Musik: „Ihm zur Seite steht David, die Stütze des Orchesters, ein Musiker vom feinsten Korn." Einen tiefen Schatten auf den glänzenden Beginn der Leipziger Wirksamkeit warf die Nachricht von dem plötzlichen Hinscheiden des Vaters Abraham Mendelssohn, welcher am 19. Dezember 1835 ohne jede vorangegangene Krankheit starb. Wahrhaft rührend ist der Brief, in welchem der trauernde Sohn seinem Freunde Schubring die Todesnachricht mitteilt. „Es ist das größte Unglück, was mir widerfahren konnte und eine Prüfung, die ich nun entweder bestehen oder daran erliegen muß" schreibt er ihm.

Ersatz schönster Art für diesen herben Verlust fand Mendelssohn, als er im Jahre 1836 den Bund fürs Leben mit Cäcilie Jeanrenaud, der schönen und liebenswürdigen Tochter des reformierten Pfarrers in Frankfurt a. M. schloß. Die Hochzeit fand am 28. März statt, und das junge Paar genoß sein Glück in vollen Zügen auf einer schönen Reise nach Freiburg im Breisgau, durch den Schwarzwald und nach dem

oberen Rheingau. Bezeichnend genug für unsern Künstler ist es, daß er auf dieser Hochzeitsreise den 42. Psalm für Soli, Chor und Orchester komponierte und sein Streichquartett in E-moll, sowie sein zweites Klavierkonzert skizzierte. Bald nachdem er seine Gattin nach Leipzig geführt, mußte er sich wieder auf einige Wochen von ihr trennen, da er sich verpflichtet hatte, auf einem großen viertägigen Musikfeste in Birmingham seinen Paulus und verschiedene andere seiner Werke zu dirigieren, überdies aber an zwei Tagen noch als Klavier- und Orgelspieler aufzutreten. Die Anstrengung war groß, aber der Enthusiasmus, den er entfachte, ein unbeschreiblicher. In einer Mitteilung darüber, die er von Leipzig aus an seine Mutter richtete, finden wir eine den Künstler hochehrende Aeußerung: „Ich kann wohl sagen, daß ich gerade jetzt gesehen habe, wie mir das alles eben nur zu Theil wird, weil ich mich bei meiner Arbeit nicht darum kümmere, was die Leute wollen und loben und bezahlen, sondern um das, was ich für gut halte .... Darum ist allerdings auch mir dieser Erfolg lieb und ich weiß um so sicherer, daß ich niemals das Geringste dafür thun will, so wie ich es bis jetzt niemals gethan habe."

Mit verschiedenen Unterbrechungen verblieb Mendelssohn von 1835—1845 in Leipzig und diese Jahre bedeuten eine Glanzperiode in der Geschichte des Leipziger Musiklebens. Leipzig aber wußte seinen Meister auch zu schätzen und zu ehren, und schon am 20. März 1836 ward dieser von der Universität zum Dr. phil. honoris causa ernannt. Sieben Jahre später, am 13. April 1843, übersandte ihm der Rat der Stadt Leipzig das Diplom als Ehrenbürger der Stadt Leipzig. Die erste Unterbrechung wurde im Jahre 1841 dadurch herbeigeführt, daß der König Friedrich Wilhelm IV von Preußen den Plan faßte, Mendelssohn als Direktor für

eine in Berlin zu errichtende Musikakademie zu gewinnen. Mendelssohn glaubte diesen ehrenden Antrag nicht ohne weiteres von der Hand weisen zu dürfen, doch hing er so sehr an Leipzig, daß er sich nicht entschließen konnte, diese Stadt definitiv zu verlassen, nahm nur gewissermaßen Urlaub, behielt seine Wohnung und überließ einstweilen seinem Freunde David die Leitung der Gewandhauskonzerte. Der preußische König ernannte ihn zum General-Musikdirektor und übertrug ihm die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik in Berlin mit einem festen Gehalte von 2000 Talern. Auf Wunsch und Anregung des Königs komponierte Mendelssohn hier die Musik zur Antigone des Sophokles und zwar in elf Tagen! Sie enthält außer der Instrumental-Einleitung sechs Chöre, ein Soloquartett und einige Melodramen. In richtiger Erkenntnis dessen, daß ein moderner Musiker sich niemals mit Erfolg in einen antiken Griechen umwandeln könnte, schrieb Mendelssohn auch diese Musik frisch und frei aus dem Herzen, teils in ernsten und feierlichen, teils in dithyrambischen Tönen, je nachdem er es empfand und je nachdem die Worte es ihm zu fordern schienen. Somit schuf er eine Musik, welche wesentlich dazu beiträgt, den Genuß der dem allergrößten Teile des Publikums doch fernstehenden Tragödie zu erhöhen. Eine Prachtnummer des Werkes ist bekanntlich der berühmte Bacchuschor „Vielnamiger! Wonn' und Stolz der Kadmosjungfrau". Bald aber war Mendelssohn wieder in Leipzig. Am 23. November schreibt er von hier aus: „Wir sind nun wieder in Leipzig eingekehrt und für diesen Winter bis spät in's Frühjahr jedenfalls fest etablirt." In diesem Winter führte er zum erstenmale in Leipzig seine Walpurgisnacht auf. Berlioz war eben in Leipzig angekommen, erfuhr von der im Gewandhause stattfindenden Hauptprobe, eilte sofort dahin und hatte das Glück, den größten

Teil davon noch zu hören. Hochinteressant ist der Bericht, den er nachher darüber veröffentlichte, er lautet: „Wahrlich, ich war im ersten Augenblick ganz außer mir über die Schönheit der Stimmen, über die Gewandtheit der Sänger, die Genauigkeit und den Schwung des Orchesters und ganz besonders über die Herrlichkeit der Komposition. Ich möchte dies Werk Mendelssohns für das gediegenste von allen halten, die er bis auf den heutigen Tag geschrieben. Man muß Mendelssohns Töne hören, um zu ermessen, was Alles ein so reichhaltiger Stoff einem geschickten Komponisten darbietet. Er hat ihn wunderbar benutzt. Seine Partitur ist trotz ihrer vielfältigen Verschlingungen vollkommen klar; Stimmen- und Instrumentaleffekte durchkreuzen sich nach allen Richtungen in mächtigem Widerspiel und in einer scheinbaren Verwirrung, die den höchsten Gipfel der Kunst erreicht. Ganz vorzüglich muß ich als herrliche Kunsterzeugnisse entgegengesetzter Gattung preisen den geheimnisvollen Gesang während der Ausstellung der Wächter (Nr. 4 „Verteilt euch, wackre Männer hier") und das Finale, wo in ruhiger Andacht die Stimme des Priesters in verschiedenen Absätzen sich erhebt über den teuflisch tobenden Chor der falschen Hexen und Höllengeister. Man weiß nicht, was man am meisten daran bewundern muß, ob das Orchester, ob den Chor, oder den mächtigen Wirbel der das Ganze bewegt. Ein wahres Meisterstück!"

Im November 1843 mußte Mendelssohn seinem lieben Leipzig wiederum Lebewohl sagen und zwar diesmal, wie er sich ausdrückte „mit Weib und Kindern, und Stühlen und Tischen, und Flügel und jeglichem andern Ding". Dennoch blieb er dem Gewandhause so treu wie irgend möglich, und erfreute die Konzertbesucher wiederholt durch seine Mitwirkung, entweder als Dirigent oder Spieler. Auch war ihm im Anfang dieses Jahres nach langem Bemühen die Gründung des

Leipziger Konservatoriums gelungen, bei welchem Institut er sich selber als Lehrer betätigte. Ueber diese Lehrtätigkeit berichtet Wasielewski in seinem interessanten und geistvollen Buche „Aus siebzig Jahren" (Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt) in höchst anschaulicher Weise das Folgende: „Da gab es Gelegenheit, viel zu lernen, in gewissem Sinne das Beste von dem, was in der Anstalt überhaupt gelehrt wurde. Jedes von dem Meister gesprochene Wort, gegründet auf reiche Erfahrung, tiefe Einsicht und Anschauung, war Goldes werth. Mendelssohn besaß eine seltenste Gabe, sich ohne Umschweife über alle beim Unterrichte in Frage kommenden Punkte kurz, klar und bestimmt auszusprechen, und da sich bei ihm der geläutertste Geschmack mit stets zutreffendem Urtheil verband, so war seine Lehre sicher fördernd. Nach mehr als fünfzig Jahren ist mir noch sehr wohl erinnerlich, welche Forderungen er an Auffassung und Ausführung eines klassischen Musikstückes machte, und wie er die Schüler ohne Zeitverlust mit einer kurzen Bemerkung oder auch nur mit einem Wink dazu anleitete." Den Sommer des Jahres 1844 brachte Mendelssohn zum großen Teile in England zu, kehrte dann im Herbst nach Berlin zurück, aber nicht um dort zu bleiben, sondern vielmehr um seine Verbindlichkeiten dem Könige gegenüber bis zu einem gewissen Grade einschränken zu lassen. Demgemäß richtete er an den König ein Gesuch des Inhaltes, daß sein Gehalt verringert werden möge, wogegen er von gewissen Leistungen und von der Verpflichtung in Berlin zu wohnen dispensiert zu sein wünschte. Der König, der ein ähnliches Gesuch bereits einmal abgeschlagen hatte, glaubte nunmehr den Meister nicht länger an einen Wirkungskreis fesseln zu dürfen, der ihm offenbar nicht zusagte, normierte den Gehalt auf 1000 Taler und stellte ihm frei, dahin zu gehen, wohin es ihn zog. Und es zog ihn wiederum nach

Leipzig, wo er selbstverständlich mit offenen Armen aufgenommen ward. So konnte die Direktion der Gewandhauskonzerte in ihrer Einladung zu den Konzerten 1845/46 wiederum die Teilnahme Mendelssohns an denselben mit folgenden Worten verheißen: „Indem wir die Freunde der Tonkunst zur Unterzeichnung auf diese Konzerte einladen, können wir an die Spitze unserer Einladung die höchst erfreuliche Nachricht stellen, daß Herr General-Musikdirektor Dr. Mendelssohn-Bartholdy sich bereit erklärt hat, unserer Anstalt aufs Neue seine thätige Theilnahme zu gewähren.“ — Selbstverständlich entstand in Leipzig eine erhebliche Anzahl seiner bedeutendsten Werke; es seien nur genannt die Musik zum Sommernachtstraum (mit Ausnahme der Ouvertüre), zu Athalia Oedipus in Kolonos, der Lobgesang (eine Symphonie-Kantate), eine große Anzahl seiner schönsten Lieder sowohl für eine Singstimme wie auch für gemischten Chor und für Männerchor, die Variations sérieuses, beide Sonaten für Klavier und Violoncell, das Klaviertrio in C-moll (Nr. 2), das Violinkonzert und die Ouvertüre zu Ruy Blas, die fünfte seiner Konzertouvertüren. Dies letztgenannte, Geist und Leben sprühende Werk liefert einen überraschenden Beweis von der Schlagfertigkeit des Meisters, der die Partitur dieser Ouvertüre in drei Tagen fertig stellte! Dies erhellt aus dem folgenden Briefe an seine Mutter vom 18. März 1839. „Du willst wissen, wie es mit der Ouvertüre zum Ruy Blas zugegangen ist? Lustig genug. Vor 6—8 Wochen kam die Bitte an mich, für die Vorstellung des Theaterpensionsfonds (einer sehr guten und wohlthätigen Anstalt hier, die zu ihrem Benefiz den Ruy Blas geben wollte) eine Ouvertüre und die in dem Stück vorkommende Romanze zu komponiren, weil man sich eine bessere Einnahme versprach, wenn mein Name auf dem Zettel stände. Ich las das Stück, das so ganz ab-

scheulich und unter jeder Würde ist, wie man's garnicht glauben kann, und sagte, zu einer Ouvertüre hätte ich keine Zeit und komponirte ihnen die Romanze. — Montag in acht Tagen sollte die Vorstellung sein; an dem vorhergehenden Dienstag kamen die Leute nun, bedankten sich höchlich für die Romanze und sagen, es wäre so schlimm, daß ich keine Ouvertüre geschrieben hätte; aber sie sähen sehr wohl ein, daß man zu solch einem Werke Zeit brauche, und im nächsten Jahre, wenn sie dürften, wollten sie mir's länger vorher sagen. Das wurmte mich; — ich überlegte mir Abends die Sache, fing meine Partitur an, — Mittwoch war den ganzen Morgen Concertprobe, — Donnerstag Concert, aber dennoch war Freitag früh die Ouvertüre beim Abschreiber, wurde Montag erst im Concertsaal dreimal, dann einmal im Theater probirt, Abends zu dem infamen Stück gespielt, und hat mir einen so großen Spaß gemacht, wie nicht bald eine von meinen Sachen."

Mendelssohn feierte in diesen Jahren Triumphe über Triumphe. Es würde ermüden, wollten wir über alle einzeln berichten. Selten aber hat ein Künstler derartige Huldigungen mit so viel Bescheidenheit hingenommen wie er. Durch unausgesetztes Weiterstreben nur suchte er sich der Anerkennung würdig zu machen, die ihm schon lange zuvor in höchstem Grade zuteil geworden war. Ein glänzendes Zeugnis solches unablässigen Strebens liefert das zweite Oratorium des Meisters, der „Elias", welcher im Jahre 1845 begonnen und schon am 25. August in Birmingham aufgeführt ward. Dies Werk ist die Erfüllung des prophetischen Wortes von Robert Schumann, welcher gelegentlich einer Besprechung des Paulus im Jahre 1837 das Folgende schrieb: „Zuletzt bedenke man, daß Beethoven einen Christus am Oelberg geschrieben und auch eine Missa solemnis, und glauben wir, daß, wie

der Jüngling Mendelssohn ein Oratorium schrieb, der Mann auch eins vollenden wird." Elias ist des fertigen Meisters ausgereiftestes Werk, männlicher im Gesichtsausdruck als der Paulus, das Werk des 26jährigen, daneben aber hinsichtlich der Erfindung ebenso jugendlich frisch und spontan wie das erste Oratorium. Wunderbar scharf charakterisiert ist der Fanatismus der Baalspriester, von einzig großer Wirkung der Schlußchor des ersten Teils „Dank sei dir Gott, du tränkest das durst'ge Land", wundervoll die Naturschilderung in dem Chore Nr. 34 „Der Herr ging vorüber", vieler anderer Schönheiten nicht zu gedenken! Reicher wohl als irgend ein anderes Oratorium ist der Elias an schönen Solo-Ensembles, unter denen das Engelterzett für weibliche Stimmen „Hebe deine Augen auf" geradezu Volkseigentum geworden ist. Man kann es in deutschen wie in englischen Dorfschulen hören!*) Der glänzenden Aufführung und ebenso glänzenden Aufnahme des Elias auf dem Musikfeste in Birmingham folgte bald eine in Exeter Hall in London, und dürfen hier die liebenswürdigen Worte nicht fehlen, welche der edle Prinz Albert in das bei dieser Gelegenheit von ihm benutzte Textbuch schrieb und dem Tondichter zum Andenken an ihn übersandte. Sie lauten: „Dem edlen Künstler, der, umgeben von dem Baalsdienste einer falschen Kunst, durch Genius und Studium vermocht hat, den Dienst der wahren Kunst, wie ein anderer Elias treu zu bewahren, und unser Ohr aus dem Taumel

*) Es ist nicht schwer, noch viele Mendelssohnsche Kompositionen namhaft zu machen, welche die Welt erobert haben, obgleich sie von jeder Banalität frei sind; wir nennen nur den Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum, die Männerchöre „Wer hat dich, du schöner Wald", „Was uns eint als deutsche Brüder", das einstimmige Lied „Es ist bestimmt in Gottes Rat", manche als zweistimmigen Lieder u. A. m.

eines gedankenlosen Tönegetändels wieder an den reinen Ton nachahmender Empfindung und gesetzmäßiger Harmonie zu gewöhnen — dem großen Meister, der alles sanfte Gesäusel, wie allen mächtigen Sturm der Elemente an dem ruhigen Faden seines Gedankens vor uns aufrollt, — zur dankbaren Erinnerung geschrieben.

„Buckingham Palace" Albert."

Der große Tondichter hatte aber in den letzten Jahren seinem Geiste und seinem Körper allzuviel abverlangt, und das rächte sich jetzt. Während er mit Kompositionen emsig beschäftigt war, zu denen es ihn trieb ohne jegliche äußere Veranlassung, erklärte er sich doch stets bereit, Werke für besondere Gelegenheiten zu komponieren, wenn man ihn darum bat, Musikfeste zu dirigieren, wenn man ihn dazu einlud, und in Privatkonzerten fremder Künstler mitzuwirken, wenn es galt, dieselben zu fördern. So hatte er schon vor Jahren zur vierten Säkularfeier der Buchdruckerkunst den „Lobgesang" und einen Festgesang für Männerchor mit Blechinstrumenten komponiert, so schrieb er später in kurzen Zwischenräumen den 91. Psalm zur Feier des Neujahrstages 1844 in der Domkirche zu Berlin, den Festgesang „An die Künstler" für das erste deutsch-vlämische Sängerfest in Köln, das Lauda Sion für Lüttich, anderer kleinerer Sachen nicht zu gedenken, und so lieh er in ebenso kurzen Zwischenräumen den Musikfesten in Aachen, Köln, Birmingham und den Konzerten in Leipzig, Düsseldorf u. s. w. seine Mitwirkung. In London dirigierte er den Elias am 16., 23. und 28. April 1847, während er am 26. das Beethovensche G-dur-Konzert spielte und seine Sommernachtstraum-Musik aufführte. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie viel beschwerlicher das Reisen zu jener Zeit

war als jetzt, und daß Mendelssohn inzwischen mit der Komposition eines dritten Oratoriums, des „Christus“ und mit der Oper „Loreley“ emsig beschäftigt war, wenn man sich daran erinnert, wie tief ihn der in jene Zeit fallende Tod seiner geliebten Schwester Fanny Hensel erschütterte, so wird man es nur zu begreiflich finden, daß seine Gesundheit nach diesen gewaltigen Anstrengungen und Aufregungen allzu stark gelitten hatte. Er suchte Ruhe und Zerstreuung in Baden-Baden, später in Interlaken: aber wie konnte die Gesundheit sich kräftigen, da der kranke Mann mit fieberhaftem Fleiße ein Werk nach dem andern schuf oder zu fördern suchte. Beschwor seine Gattin ihn in ahnungsvoller Angst, sich zu schonen, so pflegte er zu sagen: „Laß mich nur arbeiten, es wird auch für mich die Zeit der Ruhe kommen.“ Und sie kam eher als er gedacht, und früher als es für die Mit- und Nachwelt gut war. Nachdem der leidende Meister am 18. September wieder in Leipzig eingetroffen war und einen achttägigen Besuch bei den Seinigen in Berlin gemacht hatte, ward er wiederholt von Schwindel und Ohnmachten heimgesucht, dreimal traten dann Schlaganfälle hinzu und am Donnerstag den 4. November 1847, abends 9 Uhr 24 Minuten, endete das Leben dieses großen Künstlers und guten Menschen. Ueberall ward sein Tod aufrichtig betrauert, aber Leipzig, dem er mit wenigen Unterbrechungen fast zwölf Jahre angehört und dem er seine besten Kräfte gewidmet hatte, empfand seinen Tod am unmittelbarsten. Zunächst ward selbstverständlich das Gewandhauskonzert, welches an seinem Todestage hätte stattfinden sollen, abgesagt. Am 7. November aber bewegte sich halb 3 Uhr nachmittags von der Johanniskirche aus ein unabsehbarer Zug von Freunden und Verehrern des Verewigten nach dem Trauerhause, um den mit Lorbeer, Palmen und Blumen geschmückten Sarg nach der Paulinerkirche zu geleiten unter

den ergreifenden Klängen des Andante maestoso in E-moll aus dem fünften Hefte der Lieder ohne Worte, welches Moscheles zu diesem Zwecke instrumentiert hatte. Die Enden des Bahrtuches wurden getragen von Robert Schumann, Moscheles, Gade, Hauptmann, Rietz und David. In der Kirche erklangen Choräle von Bach und Mendelssohn und der Schlußchor aus der von dem Dahingeschiedenen so sehr geliebten Matthäus-Passion „Wir setzen uns mit Tränen nieder". Nach 8 Uhr abends geleitete ein Fackelzug von mehr als 1000 Menschen den Sarg nach dem Magdeburger Bahnhofe, von wo aus die Leiche mit einem Extrazuge nach Berlin übergeführt wurde, wo nunmehr die Asche des Künstlers auf dem Dreifaltigkeitskirchhofe zur ewigen Ruhe gebettet wurde. In Leipzig hat auch eine spätere Zeit seinen großen Ehrenbürger zu ehren gewußt, über dem Orchester in dem alten Gewandhause, das jetzt leider einem großen Meßpalast hat weichen müssen, ward sein Medaillon in die Wand eingelassen, eine Straße ward nach ihm benannt, in dem von ihm geschaffenen Konservatorium ist seine Büste im Vestibüle aufgestellt, und vor dem neuen Gewandhause setzte man ihm ein Denkmal. Auch in Düsseldorf ist ihm unlängst eines errichtet worden. Das schönste Denkmal aber setzte er sich selber durch diejenigen seiner Werke, welche bis dahin der Zeit getrotzt haben und hoffentlich noch eine ganze Weile als hervorragende Kunstwerke gewürdigt und anerkannt werden. Daß allerdings die Gegenwart den Mendelssohnschen Werken nicht mehr so sympathisch gegenübersteht als wohl zu wünschen wäre, kann man sich unmöglich verhehlen, und wird der geneigte Leser es gewiß nicht als einen Mißklang empfinden, wenn jetzt, nachdem des Meisters Wirken und Schaffen mit aufrichtiger Verehrung beleuchtet ward, auch den Gründen für jene Erscheinung nachgespürt werden soll. Sind auch

die nicht bloß abfälligen, sondern geradezu respektwidrigen Auslassungen, die sich heutzutage manche Kritiker Mendelssohn gegenüber zuschulden kommen lassen, absolut zu verurteilen — bezeichnete ihn doch unlängst ein Musikschriftsteller mit nicht zu verkennender Absicht als „den reichen Kaufmannssohn" — so wird der unparteiische Musiker dennoch zugestehen, daß einerseits in Mendelssohns Begabung und Eigenart selbst, andererseits in den Zeitverhältnissen von Einst und Jetzt manche Gründe dafür zu finden sind, daß das Interesse für Mendelssohn einstweilen nicht mehr so groß ist wie ehedem. Mendelssohn stand zeitlich und hinsichtlich seiner Kunstanschauung den Klassikern zu nahe, als daß er von diesen, den unweit größeren, nicht beschattet werden mußte, und das empfindet die Gegenwart stärker als seine Zeitgenossen es empfinden konnten. War Mendelssohn auch, abgesehen von Franz Schubert, der erste, welcher wieder vollgültige Werke schrieb, die den Werken der Klassiker nahe kamen, so vermochte er doch nicht dieselben vollkommen zu erreichen: seine Klavierfugen op. 35, so schön sie sind, kommen doch den Bachschen nicht gleich, sein herrliches Violinkonzert steht immerhin nicht ganz auf einer Linie mit dem Beethovenschen usw. Er verdunkelte zwar durch seine Werke die meisten seiner zur Zeit hochberühmten Zeitgenossen, sei es Friedrich Schneider, den Schöpfer des Weltgerichts, seien es Hummel oder Moscheles, die Klavierkomponisten, oder Symphoniker, wie Lachner, Kalliwoda u. a., aber ihn selbst beschatteten wiederum allzu sehr seine unmittelbaren klassischen Vorgänger. Hinzu kommt ferner, daß Mendelssohns Eigenart bei seinem ersten Auftreten als Komponist so mächtig wirkte, daß selbst ein Robert Schumann sich seinem Einflusse nicht entziehen konnte, daß aber minder begabte Talente in Scharen seinen Spuren folgten, die Eigentümlichkeiten ihres Vorbildes in äußerlicher, abgeschwächter

Weise nachahmten und dadurch mit der Zeit eine gewisse Gleichgültigkeit auch gegen den Meister selbst erzeugten. Die starke Originalität ward mit der schwächlichen Nachahmung verwechselt und sogar hie und da ungerechterweise verworfen. Andere Gründe, die in des Meisters Eigenart selbst liegen, mögen vielleicht die folgenden sein: er, der die polyphonen Formen gerade mit der vollkommensten Meisterschaft beherrschte, pflegte in seinen lyrischen Klavierstücken sonderbarerweise fast ausschließlich den homophonen Stil. Als Beleg braucht man nur seine weltberühmten „Lieder ohne Worte" zu nennen. Nun aber ist es unzweifelhaft, daß dasjenige Kunstwerk, welches die Welt dauernd fesseln soll, nicht allein Sinn und Gemüt gefangen nehmen, sondern auch den Kopf beschäftigen muß; das ist bei den Liedern ohne Worte seltener der Fall als wünschenswert. So liebenswert, so wonnig die schönen Melodien dahinströmen, so kristallhell die harmonische Unterlage auch ist, so wünscht man doch von Zeit zu Zeit eine Unterbrechung der andauernd lyrischen Stimmung durch jeweilige polyphone Episoden, wie sie beispielsweise Schumann in so vielen seiner Klavierwerke, ja selbst in seinen Kinderszenen in glücklichster Weise angebracht hat. Ein absonderlich gut Ding ist's, wenn dem schaffenden Künstler die göttliche Gabe des Humors zu teil geworden! Diese Gabe war dem trefflichen Künstler, von dem wir reden, zwar nicht versagt, doch trat sie nur selten in solch derber Weise zutage, wie z. B. beim Auftreten der Handwerker im Sommernachtstraum, beim Tanz der Rüpel, dem Trauermarsch für eine Klarinette und ein Fagott und dem urkomischen Tusch, der bei dem Ruf der Elfen „Heil dir, Sterblicher" erklingt. Meistenteils erscheint er in Mendelssohns Scherzi und ähnlichen Sätzen weniger als kecker Geselle, denn als anmutiger, schelmischer Puck, und da dieser aus der Mehrzahl der einschlägigen

Stücke Mendelssohns hervorlugt, so wird einem dieser Elfe schließlich etwas zu vertraut, man möchte auch einmal den Humor eines derberen Gesellen spüren. Endlich ist nicht zu vergessen, daß die Hausmusik, für die gerade Mendelssohn so Herrliches geschaffen hat, jetzt nicht mehr so in Blüte steht, wie ehedem. Dereinst ging ein geselliger Abend in musikfreundlichen Kreisen kaum vorüber, ohne daß Mendelssohns entzückende Lieder für gemischten Chor angestimmt wurden, oder daß man ein paar seiner Männerquartette oder seiner ein- oder zweistimmigen Lieder zu hören bekam. Heute kommt das kaum jemals vor; das Interesse für Bühne und Konzertsaal und die Sucht nach Neuem und immer wieder Neuem ist in der Gegenwart so überwiegend, daß für das bescheidene Blümchen „Hausmusik" kaum noch ein bescheidenes Plätzchen übrig bleibt, und daß tatsächlich die gegenwärtige jüngere Generation gerade diese in mancher Beziehung schönsten Spenden des Meisters kaum kennt. Um so mehr ist zu wünschen, daß sich die Konzertinstitute, die Männergesangvereine (und auch die reisenden Troubadours, Männlein wie Weiblein), wieder mehr auf seine Werke besinnen mögen. Werke, wie die erste Walpurgisnacht, das Loreleyfinale, der achtstimmige Psalm für Chor und Orchester „Als Israel aus Aegypten zog" dürften nicht, wie das heutzutage in erstklassigen Konzertinstituten der Fall ist, jahrelang von den Konzerten fern bleiben.

